

El soneto neoplatónico luso-hispano: Camões y Herrera

Pilar Rodríguez Pereira

TFG dirigido por Soledad Pérez-Abadín Barro

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Curso académico 2016-2017

Firma de la alumna

Firma de la directora del TFG

Pilar Rodríguez Pereira

Soledad Pérez-Abadín Barro

El soneto neoplatónico luso-hispano: Camões y Herrera

Pilar Rodríguez Pereira

TFG dirigido por Soledad Pérez-Abadín Barro

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Curso académico 2016-2017

Firma de la alumna

Firma de la directora del TFG

Pilar Rodríguez Pereira

Soledad Pérez-Abadín Barro

Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
I. CAMÕES Y HERRERA.....	6
1. Herencia común.....	8
2. El neoplatonismo en el siglo XVI.....	10
II. TEORÍA FILOGRÁFICA NEOPLATÓNICA.....	12
1. Dualidad neoplatónica: cuerpo y alma.....	12
2. La dama.....	16
3. Proceso de enamoramiento.....	24
4. Síntomas del enamoramiento.....	31
4.1. Fuego.....	31
4.2. Imagen grabada en el alma.....	35
5. Transformación.....	44
6. Elevación del alma.....	49
7. Clasificación de los sonetos.....	51
CONCLUSIÓN.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	56
Ediciones.....	56
Estudios.....	57
APÉNDICE.....	62

INTRODUCCIÓN

La hipótesis de que existe una relación entre Fernando de Herrera (1534-1597) y Luís de Camões (1524-1580) ha llevado a elegir como tema de trabajo el análisis comparativo de los elementos presentes en los sonetos del poeta español y del portugués. Los dos vivieron en la misma época y, además, compartieron referentes culturales. Al tratarse de poetas con obras muy amplias que en muchas ocasiones incluyen composiciones que no les correspondían u otras que habían rechazado en vida, nos centraremos en un corpus reducido que está formado por poemas de autoría probada. Tomaremos los poemas de *Algunas obras*¹ para el poeta español, ya que es una obra que publicó él mismo en el año 1582 y, por lo tanto, refleja la voluntad del escritor. En el caso de Camões solo consideraremos aquellos poemas que siguen la teoría de canon mínimo de Azevedo Filho. Este estudioso vuelve a los textos del siglo XVI y utiliza “um duplo testemunho para confirmar que um poema possa pertencer realmente a Camões” (Dasilva, 2001: 122). De tal forma que partimos de un corpus reducido de poemas, pero tenemos la seguridad de que pertenecen a estos dos autores. En el trabajo tendremos en cuenta los sonetos que recoge Xosé Manuel Dasilva en *De tão divino aento em voz humana* (2001). En esta obra se editan y estudian los poemas que Azevedo Filho consideró genuinos en sus dos volúmenes².

El soneto es una de las estrofas más empleadas en el siglo XVI, no solo por Herrera y Camões sino también por otros autores como Garcilaso, Aldana, Cetina o Boscán. Navarro Tomás afirma que “la influencia de Petrarca hizo del soneto la forma métrica más extendida de las lenguas modernas” (Navarro Tomás, 1983: 205). En este trabajo nos centramos en los sonetos porque son composiciones breves que tienden a la condensación de ideas. Herrera, en sus *Anotaciones*, y Faria e Sousa, en sus comentarios, hablan de esta estrofa con admiración y destacan la dificultad de composición de un soneto debido a su brevedad: “en ningún otro género se requiere más pureza i cuidado de lengua, más templança i decoro; donde es grande culpa cualquier error pequeño [...]” (Herrera, 2001: 267). En realidad, la brevedad y la ingeniosidad que lo caracterizan son rasgos que derivan de la influencia del epigrama. Según Pérez-Abadín, dicho influjo “se plasmará en un esquema lineal cerrado por una conclusión decisiva” (Pérez-Abadín, 1997: 43). Los rasgos mencionados hacen del soneto la estrofa

¹ Se sigue el texto de *Algunas obras* editado por Cristóbal Cuevas (2006).

² Hace referencia a los volúmenes I y II de *Lírica de Camões* (Azevedo Filho, 1989).

perfecta para nuestro estudio. Tomaremos los siguientes sonetos de Herrera³:

- H1: “El sátiro qu'el fuego vio primero”;
- H2: “No puedo sufrir más el dolor fiero”;
- H3: “Suspiro, i pruebo con la voz doliente”;
- H4: “Yo voi por esta solitaria tierra”;
- H5: “¿Dó vas? ¿dó vas, crüel, dó vas? Refrena”;
- H6: “En vano error de dulce engaño espero”;
- H7: “Yo vi unos bellos ojos que hirieron”;
- H8: “Serena Luz, en quien presente espira”;
- H9: “Estoi pensando en mi dolor presente”;
- H10: “Clara, suave luz, alegre i bella”;

y estos de Camões:

- C1: “Alma minha gentil, que te partiste”;
- C2: “Grande tempo há que soube da Ventura”;
- C3: “Cara minha inimiga, em cuja mão”;
- C4: “Quem quiser ver de Amor ãa excelencia”;
- C5: “Quando da bela vista e doce riso”;
- C6: “Pelos extremos raros que mostrou”;
- C7: “Transforma-se o amador na cousa amada”;
- C8: “Quem pode livre ser, gentil Senhora”;
- C9: “Os vossos belos olhos, que competem”;
- C10: “Vós que, dos olhos suaves e serenos”.

El hecho de estudiar los elementos neoplatónicos nos remite a numerosos tratadistas anteriores. No obstante, para indagar en dichos elementos de manera más precisa nos basaremos en el libro IV de *El cortesano* de Castiglione. “En España fue decisiva la traducción de Boscán de *El Cortesano* (1534), que se publicará en 1539” (Serés, 1996: 209), de tal forma que nuestros poetas tuvieron acceso a la obra italiana gracias a la traducción realizada por Boscán. Basándonos en la afirmación de Serés emplearemos el libro IV de *El cortesano* en la traducción de Boscán para analizar los elementos neoplatónicos de los sonetos amorosos de Herrera y Camões, ya que esa

³ Todos los sonetos que se analizan en el trabajo se reproducen en el apéndice final.

“última parte contiene una exposición de la doctrina neoplatónica del amor” (Parker, 1980: 67).

Acudiremos también a otras obras que nos parezcan relevantes, como por ejemplo las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera o las *Rimas varias de Luis de Camões* (1685) comentadas por Manuel de Faria e Sousa. En resumen, aplicaremos las teorías neoplatónicas a los sonetos de ambos poetas para compararlos y extraer una conclusión acerca de las afinidades y posibles conexiones que podrían hacerse extensibles a los demás géneros poéticos.

Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), financiado por AEI (Agencia Estatal de Investigación, España) / FEDER, UE.

I. CAMÕES Y HERRERA

El trabajo comienza con la hipótesis acerca de la relación que se podría establecer entre los dos poetas. Camões y Herrera viven en la misma época y se ven inmersos en un contexto cultural idéntico. A pesar de la distancia geográfica que los separa, algunos estudiosos consideran que ambos escritores se conocían personalmente e, incluso, plantean la posibilidad de que mantuvieran correspondencia e intercambiaran poemas.

La primera hipótesis es muy probable, ya que tanto Herrera como Camões tuvieron contacto con los condes de Gelves. Aguiar e Silva afirma que “o grande protector de Herrera foi D. Álvaro de Portugal (1532-1581), II Conde de Gelves [...] fidalgo pertencente à casa dos Condes de Vimioso, com a qual Camões tinha relações literárias” (Aguiar e Silva, 2008: 65-66). Herrera es el gran poeta sevillano y los condes “para poner fin a la apurada vida que llevan en la Corte [...], deciden su traslado a la Villa de Gelves, situada a doscientas varas del Guadalquivir” (Gallego Morell, 2003: 289). En esta ciudad don Álvaro “acogió desde el momento de su llegada a la mayor parte de los ingenios sevillanos de su época, formando una especie de corte literaria y poética en la que debió de figurar como es lógico Fernando de Herrera” (Vilanova, 1951: 690). La amistad entre Herrera y el conde de Gelves aparece respaldada por muchos otros estudiosos. De hecho Macrí afirma que “las relaciones de Herrera con los Gelves debieron de ser extraordinariamente familiares” (Macrí, 1972: 60). Sin pretender dar una interpretación autobiográfica de la poesía de Herrera⁴, hay un dato que ayuda a comprender la importancia de las relaciones entre el poeta español y los condes, ya que numerosos estudiosos declaran que “fue Leonor el único y gran amor de Herrera” (Macrí, 1972: 55), es decir, doña Leonor de Milán de Córdoba, mujer de don Álvaro, conde de Gelves. Pedraza Jiménez explica que las relaciones entre doña Leonor y Herrera fueron tan estrechas que “Leonor hizo depositario de su testamento a nuestro

⁴ Son numerosos los estudiosos que plantean una lectura biográfica de los poemas amorosos de Herrera. Pacheco, sobrino de Herrera, en la biografía que escribe sobre su tío dice claramente que sus poemas amorosos estaban dedicados a la condesa de Gelves y que tras su muerte pasa a dedicarse a los estudios históricos (Vázquez Medel, 1983: 18-21). Vilanova se atreve a hacer algunas afirmaciones como que la belleza de la condesa de Gelves “despertó en su pecho una desesperada y encendida pasión que inspiró la casi totalidad de su poesía amorosa y nostálgica” y que también los amigos de Herrera sabían que el poeta “había consagrado toda su obra a cantar su platónico amor por la Condesa de Gelves” (Vilanova, 1951: 690). Algunos estudiosos también quieren hacer de la poesía de Camões un documento biográfico, pero no todos se atreven ya que “al tratarse de todo un pensador, es tarea tan atractiva como arriesgada” (Filgueira Valverde, 1958: 89).

lírico en 1575, y éste lo entregó al conde en 1577” (Pedraza Jiménez, 1980: 402). Por lo tanto, es evidente que existía un contacto entre ellos. Rodríguez Marín en un artículo dedicado a los posibles amores entre Herrera y la condesa, enumera a todos aquellos autores que se reunían en la casa del conde:

[don Álvaro de Portugal] abrió su casa a cuantos sujetos frecuentaban dignamente en Sevilla el ameno trato de las Musas, conviene a saber: a Fernando de Herrera, Juan de Mal-lara, Francisco Pacheco el tío, Baltasar del Alcázar, Gonzalo Argote de Molina, Juan Sáez de Zumeta, Cristóbal de las Casas, Juan de la Cueva, Cristóbal Mosquera de Figueroa y algunos otros (Rodríguez Marín, 1927: 167).

Algunos estudiosos van más allá y plantean la hipótesis de que mantuvieron correspondencia o, al menos, de que intercambiaran poemas. De tal forma que Coster, en su obra de 1908, no descarta la posibilidad de que Herrera escribiera su elegía I, titulada “Si el grave mal qu’el coração me parte”, a Camões. Según este estudioso francés, Herrera le dedica esta elegía después de que Camões le dirigiera un poema que ha desaparecido⁵. Esta teoría se ve respaldada por estudiosos como Cristóbal Cuevas y Aguiar e Silva⁶. Sin embargo, Coster deduce que las relaciones entre los dos escritores no debieron de ser muy estrechas, “car Pacheco n’en parle pas” (Coster, 1908: 91).

Fuera como fuere, lo que se sabe con seguridad es que cada uno de los autores conocía la obra del otro, ya que hay referencias explícitas en sus obras. Herrera menciona *Los Lusíadas* de Camões en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: “Tocó también este lugar Luis de Camõens en aquella hermosa i elegante obra de sus *Lusíadas*, en el Canto 4” (Herrera, 2001: 305). Teniendo en cuenta que las *Anotaciones* se publicaron en el año 1580, aunque estaban preparadas un año antes, y que los *Lusíadas* no se traduce al español hasta este mismo año⁷, se puede deducir que Herrera lee la obra de este poeta en portugués. La influencia directa que ejerce Camões sobre Herrera se hace patente en otras obras del español. De ahí que Gallego Morell declare

⁵ Dicho con las palabras del propio Coster: “Il [Camoës] avait adressé à Herrera un poème, malheureusement disparu, auquel celui-ci répondit par la belle Élégie: «Si el grave mal qu’el coração me parte» (Coster, 1908: 90). El erudito remite a su edición de *de Algunas obras de Fernando de Herrera* (Coster, 1908: 16-27), donde expone los motivos que le llevan a defender esta hipótesis. La comparación de un poeta con Virgilio, Homero, Tibulo y Petrarca y la mención de las riberas del Tajo y el Indo como referencias a la biografía del portugués son dos de los motivos mencionados por Coster.

⁶ Cuevas (2003: 360) y Aguiar e Silva (2008: 65) se ocupan de esta cuestión.

⁷ Las primeras versiones de *Los Lusíadas* en España aparecen de forma simultánea en el año 1580 gracias al patrocinio del rey Felipe II. Se trata de las traducciones hechas por Luis Gómez de Tapia, en Salamanca, y de Benito Caldera en Alcalá (Asensio, 1982: 43-45).

que “*el por mares nunca de antes navegados* del portugués, da origen al verso *el mar nunca primero navegado* del soneto I de Pacheco” (Gallego Morell, 2003: 298).

1. Herencia común

Al vivir en la misma época, además del conocimiento mutuo de sus obras, Camões y Herrera tenían similares patrones ideológicos y creativos. La segunda mitad del siglo XVI es una época marcada por la influencia de la poesía italiana, más concretamente por la poesía de Petrarca. Según Guillermo Serés, “el *Canzoniere* de Petrarca continuó siendo el decálogo de la poesía amorosa [...] hasta el punto de que una gran parte del así llamado platonismo del siglo XVI es en realidad petrarquismo, solo combinado con ciertos temas clave del neoplatonismo” (Serés, 1996: 179). El petrarquismo llega a estos autores a través de las lecturas de los italianos, pero también gracias a la obra de Garcilaso, cuya influencia sobre estos dos poetas es más que evidente. Herrera desarrolla toda su teoría poética en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* tomando como uno de sus modelos la traducción al latín de la poética de Hermógenes, realizada por Escalígero⁸, del que copia algunos fragmentos exactos. Pero hay muchas otras fuentes que le sirven de inspiración, por ejemplo, como indican Inoria Pepe y José María Reyes, en su teoría del soneto recurre a “Lorenzo de’Medici, Ruscelli, Lapinio”, entre otros (Herrera, 2001: 65). Faria e Sousa, principal comentador de la poesía de Camões, “lejos de encomiar los esfuerzos de estos autores, se atreve a poner en tela de juicio la fama de la que gozaban” (Glaser, 1957: 6). El erudito en sus comentarios de *Rimas varias de Luis de Camoens*, no menciona en ningún momento la conexión que pudo existir entre Herrera y Camões. Además, cuando reconoce la importancia que ejerce Garcilaso sobre el poeta portugués “siente la necesidad una y otra vez de repetir que su ingenio no admite comparación con el de Camões” (Glaser, 1957: 11).

No obstante, es evidente la poesía de Garcilaso influye en la de Camões. Hernani Cidade recalca la “atenta e saboreada leitura, de longa assiduidade” del poeta portugués y menciona a varios escritores que influyeron en él: “Petrarca, Bembo, Sannazaro, Ariosto, Garcilaso e Boscán” (Cidade, 1967: 27). Edward Glaser ofrece una cita de

⁸ Como indica Morros Mestres, las *Anotaciones* es una obra “que exhibe planteamientos más sutiles y sistemáticos que los del propio Aristóteles: los *Poetices libri septem* (Lión, 1561) de Julio César Escalígero” (Morros, 1998: 93).

Camões que evidencia la admiración que sentía el poeta portugués por el toledado: “Garcilaso... fue, y es el único Poeta de Castilla, y Maestro de los de toda España que le sucedieron” (Glaser, 1957: 10) y queda constancia de esta fascinación en el artículo de Valbuena Prat “Garcilaso y Camões”, donde vemos el interés del poeta portugués hacia Garcilaso. Valbuena ejemplifica esta admiración diciendo que incluso el soneto XXX de Garcilaso, titulado “Sospechas que, en mi triste fantasía”, “ha pasado por ser de Camõens en las ediciones portuguesas [...] sin duda por haberlo copiado el poeta portugués en señal de interés y consideración, y haberse hallado entre sus autógrafos” (Valbuena Prat, 1999: 591)⁹. En su artículo Valbuena declara con rotundidad que “Garcilaso fue para Camões uno de los poetas favoritos” (Valbuena Prat, 2011: 103). Es imposible que Camões leyera las *Anotaciones* de Herrera, ya que esta obra se publica en 1580 y la fecha de muerte del poeta portugués se sitúa en torno a ese año. Sin embargo, todos los ejemplos mostrados reflejan la pasión que sentían estos dos poetas hacia la obra de Garcilaso¹⁰.

En el siglo XVI es evidente la influencia de autores italianos, especialmente de Petrarca, cuyas *Rimas* siguen estando presentes en la segunda mitad de siglo: “No tempo de Camões, por toda a parte ressoava ainda, nos domínios do lirismo, a harmoniosa voz de Petrarca, pois desde preto de dois séculos que as *Rime* não cessavam de comover a sensibilidade culta da Europa” (Cidade, 1967: 137). El poeta italiano es uno de los modelos de Camões y, también, de Herrera¹¹. De hecho, Vilanova habla de un “petrarquismo herreriano” que tiene una base metafísica debido a la poesía de Ausias March y una inspiración platónica gracias al *Cortesano* de Castiglione (Vilanova, 1951: 713)¹². Cidade afirma que Camões “abraçou com entusiasmo confesso o *dolce stil nuovo*” (Cidade, 1967: 139), pero no rompe en ningún momento con la lírica galaico portuguesa (Leal de Matos, 1981: 22).

⁹ Se añade otro trabajo suyo titulado: “Expansión de la poesía castellana; un ejemplo: Camões”, presente en su *Historia de la literatura española* (Valbuena Prat, 1968: 591-592).

¹⁰ Hay más trabajos que reflejan dicha influencia. Pérez-Abadín recoge algunos de ellos en “*Tareas pendientes: La poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII*” (Pérez-Abadín, 2011: 257-296), como pueden ser: *Camões y España* (Filgueira Valverde, 1972), “Camões y España” (Clive Willis, 1995: 73-85) o “Camões, clásico español” (Filgueira Valverde, 1981: 71-97).

¹¹ La influencia de la lírica renacentista está presente “en varias facetas de la poesía de Camões, sobre todo en la lírica amorosa, en la que es patente, como en todos los poetas del XVI, la influencia de Petrarca” (Valbuena Prat, 1968: 66)

¹² La influencia de la lírica renacentista está presente “en varias facetas de la poesía de Camões, sobre todo en la lírica amorosa, en la que es patente, como en todos los poetas del XVI, la influencia de Petrarca” (Valbuena Prat, 1968: 66)

2. El neoplatonismo en el siglo XVI

No se sabe con seguridad cuál es la fuente neoplatónica que influyó en Camões y Herrera¹³. No se puede afirmar que los dos poetas conocieran de forma directa la obra de León Hebreo¹⁴, pero esta información tampoco nos interesa, ya que la literatura renacentista está claramente marcada por la filosofía platónica y es lógico que, de forma directa o indirecta, llegase a ellos. Cidade comenta que:

Platão era lido em Portugal desde a época do Condestável D. Pedro [...]; Santo Agostinho foi sempre comentado; Ficino ou Pico de la Mirandola, Castiglione ou Leão Hebreu faziam chegar as doutrinas de Platão a quantos prezavam de algum saber [...] o problema do platonismo em Camões não é propriamente um problema de fontes, mas de cultura, uma cultura que se tinha formado de todas essas leituras filosóficas, acrescida da impregnação poética de Petrarca, Bembo, Garcilaso, Sannazzaro... e da *saudade* nativa (Cidade, 1982: 67).

En líneas generales podemos decir que existen dos corrientes dentro del neoplatonismo: por un lado la encabezada por Marsilio Ficino, de carácter metafísico y teórico espiritual y, por otro lado, la que representa Bembo que se empeña en justificar y dignificar el amor humano (Serés, 1996: 207). La primera no tendrá una gran acogida, pues, como explica Rita Marnoto,

tanto na Literatura Portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, como na Espanhola, o neoplatonismo de matriz ficiniana teve uma incidência que, apesar de não poder ser classificada, com rigor, como passageira, não proporcionou uma sedimentação verdadeiramente sólida dos seus fundamentos doutrinários, em termos líricos (Marnoto, 1997: 679).

La segunda corriente, que será defendida por Castiglione, tendrá mayor relieve en el plano literario español y portugués. Nuestros escritores seguirán esta segunda línea combinada con la filografía de León Hebreo (Serés, 1996: 209).

Herrera y Camões se encuentran inmersos en el mismo ambiente literario, es decir, están influenciados por las mismas corrientes literarias y sujetos a influjos similares, por lo que no es de extrañar que su producción poética sea similar. Este trabajo se centra en la teoría filográfica neoplatónica vertida en sus sonetos. Sin

¹³ Alsina destaca la importancia del neoplatonismo en el siglo XVI: “Pero el gran momento del neoplatonismo va a ser el Renacimiento. Ahora ya no se trata solo de la penetración de esa corriente en el pensamiento. La poesía y el arte se empapan también de la visión idealista y religiosa, cósmica, ya directamente, y a través del pretrarquismo, que, en cierto modo, se nutre también de su savia” (Alsina, 1989: 110).

¹⁴ Un trabajo que trata esta cuestión en la obra de Camões es el de Joaquim de Carvalho, que defiende que “Camões não conheceu directamente a obra de Leão Hebreu” (*apud* Cidade, 1982: 67).

embargo, la literatura de estos poetas se caracteriza por ser una mezcla de elementos propios de la poesía italianizante, de la poesía tradicional de cancionero y de las ideas neoplatónicas. Lapesa sitúa el comienzo de la lírica cancioneril en el último tercio del siglo XIV y la introducción de la poesía italianizante en el XV. La síntesis de ambas corrientes se produce en el XVI gracias a poetas como Garcilaso y Boscán¹⁵. Estos dos poetas ya no manifiestan una influencia indirecta de los autores italianos, como sucedía con sus antepasados, sino “una imitación consciente y directa que pretende apropiarse del arte de su modelo, tanto en el fondo como en la forma” (Lapesa, 1948: 63). Según el profesor Lapesa, en este siglo se producen varios cambios en la poesía: se cultivan los metros italianos, el platonismo se convierte en la nueva base filosófica y aumenta la influencia de escritores clásicos grecorromanos.

La unión de las tendencias mencionadas es tan fuerte que en algunas ocasiones su separación es compleja, de tal forma que para analizar los elementos neoplatónicos será necesario mencionar también las otras corrientes, tal y como apunta Carlos Mata:

A veces, los elementos procedentes de estas tres grandes tradiciones – en principio distintas – presentan sin embargo, rasgos comunes o semejantes y en algunos textos resulta difícil discernir con exactitud qué pertenece a cada una de ellas. Ese sincretismo se da especialmente, entre elementos petrarquistas y neoplatónicos (Mata, 2000: 642).

Aunque este autor lo aplica a la poesía del segundo Siglo de Oro español, podemos extrapolar su afirmación al siglo XVI. De hecho, Cardoso Bernardes aplica esta misma idea a la poesía de Camões:

A cortesia poética peninsular, e para além dela, a cultura clássica e os códigos italianizantes mais em voga como o dolce stil nuovo, o petrarquismo e o neoplatonismo são apenas algumas das componentes mais visíveis na sua poesia (...) chegam a entrecostar-se e a colidir frontalmente com experiências vividas, instaurando, por isso, tensões insolúveis (Bernardes, 1999: 372).

¹⁵ “Al acabar el primer cuarto del XVI la poesía de los cancioneros castellanos era un producto artístico muy elaborado y muy vario [...]. Pero cuando el movimiento renacentista llegó en España a su plena madurez, Boscán y Garcilaso trajeron de Italia la fórmula reclamada por las nuevas apetencias estéticas” (Lapesa, 1971: 152).

II. TEORÍA FILOGRÁFICA NEOPLATÓNICA

1. Dualidad neoplatónica: cuerpo y alma

Toda la teoría platónica está cimentada sobre la dualidad derivada de la Teoría de las Ideas y, como era de esperar, los elementos neoplatónicos también tienen su base en dicha dualidad. La división entre el mundo de las ideas y el de los sentidos, o dicho con otras palabras, mundo inteligible y sensible, es fundamental en la poesía neoplatónica y se traduce en los poemas a través de la contraposición entre el cuerpo y el alma. Platón menciona esta dualidad en *Fedón*:

Sigamos, pues –prosiguió Sócrates– ¿hay una parte en nosotros que es el cuerpo y otra que es el alma?
Imposible sostener otra cosa” (Platón, 1990: 78).

Según el filósofo griego, todo ser humano está formado por estos dos elementos, que son completamente opuestos: el alma representa la inmortalidad propia del mundo de las ideas, mientras que el cuerpo es la parte mortal perteneciente al plano sensible.

Herrera y Camões aluden directamente y de forma constante a dicha dualidad en sus composiciones. En uno de los sonetos de Herrera la voz poética se queja a la dama diciendo: “el rayo que salió de vuestros ojos / puso su fuerza en abrasar mi alma, / dexando casi sin tocar el pecho” (H2, vv. 12-14). El alma de la amada, cuya luz se escapa por los ojos, enciende la del enamorado, pero no toca la parte material, sino que traspasa el cuerpo. Existe una oposición evidente entre el alma y el pecho, que ya ha sido comentada por diferentes estudiosos, como por ejemplo Parker:

deberían ser rayos iluminadores, pero son rayos que abrasan. El paradójico término “abasar” (tanto “hacer brillar” como “destruir por el fuego”) señala hacia la paradoja neoplatónica sobre el dualismo humano de cuerpo y alma, que solo cabría superar mediante la debida subordinación del cuerpo a la mente (Parker, 1986: 76).

En los sonetos camonianos la oposición cuerpo y alma también queda patente. En el soneto “Pelos extremos raros que mostrou” la voz poética menciona los dos elementos directamente: “aquele saber grande, que ajuntou / esp(i)rito e corpo em liga generosa” (C6, vv. 5-6). En estos versos el poeta portugués hace referencia a la existencia de un ser superior que controla el mundo inteligible, lo que Platón denominó *демиurgo*. Según la teoría platónica, la definitiva separación entre estos dos elementos

se produce solo a partir de la muerte:

¿Y que no es otra cosa que la separación del alma y del cuerpo? ¿Y que el estar muerto consiste en que el cuerpo, una vez separado del alma queda a un lado solo en sí mismo, y el alma a otro, separada del cuerpo, y sola en sí misma? ¿Es acaso la muerte otra cosa que eso?

No - respondió -, es eso (Platón, 1990: 41).

El poema C3 ejemplifica esta división *post-mortem*. En este soneto el cuerpo de la amada no tiene sepultura en la tierra porque muere ahogada, pero el yo poético declara: “na minha alma enterrada te acharão” (C3, v. 8). En el plano formal esta dualidad resulta más provechosa, especialmente en aquellas composiciones donde se trata el tema de la muerte. El poeta portugués diseña un juego de perspectivas en C1, que muestra las oposiciones entre esos dos mundos y emplea palabras propiamente platónicas: *alma*, *ceos*, *lá*, *daquele* se oponen a *cuerpo*, *terra*, *cá*, *deste*. Camões contrapone los conceptos básicos de la dualidad platónica: *alma* frente a *cuerpo* y *cielo* frente a *tierra*, pero también opone elementos deícticos que tienen como eje el yo poético, de tal forma que el espacio sensible del yo se enfrenta al “assento etéreo” y lo mismo sucede con los demostrativos. Merece la pena resaltar el uso de determinantes demostrativos, que no solo se oponen entre ellos (*deste* / *daquele*), sino que al mismo tiempo oponen dos conceptos que son fundamentales en la teoría amorosa neoplatónica: la memoria y el amor¹⁶. Mientras que el “amor ardente” es propio del mundo inteligible, la memoria pertenece al mundo sensible y, en consecuencia, el recuerdo de la dama estará presente en el enamorado.

El término “amor ardente” se refiere al amor puro, un tipo de amor que se opone al bestial y al humano. La dualidad platónica que se manifestaba en el plano antropológico, como ya se comprobó, pero también en el político, el ético, el metafísico y el amoroso, se rompe en la concepción del amor según Herrera. El autor

¹⁶ El poeta portugués manifiesta los dos planos en el “Canto de Aónia” (escrito en castellano), que cierra su égloga II, recurriendo casi a las mismas palabras que en C1: *mundo*, *prisión*, *memoria*, *alma*, *espíritu*, *sombra*, *altos cielos*, *Empireo*. También se emplea la oposición mediante los demostrativos: “recibe allá este sacrificio triste” (v. 404), “allá en el Empireo aquella Idea” (v. 420) y “vuelve un poco los ojos á este llano” (v. 431). Esta oposición también aparece en el soneto LXII de Francisco de Aldana: “¡Oh, cómo allá estás, cuerpo glorioso, / tan lejos del mortal caduco velo, / casi un Argos divino alzado a vuelo, / de nuestro humano error libre piadoso! / ¡Oh patria amada, a ti sospira y llora / esta en su cárcel alma peregrina, / llevada errando de uno en otro instante” (vv. 5-11).

español defiende la existencia de tres tipos de amor (divino, humano y bestial)¹⁷:

I assí ai (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual y divina; el altivo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lacivia, es el ferino i bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a ombre (Herrera, 2001: 321, 322).

Esta misma división la había establecido Castiglione. Según él, hay tres formas de conocer que se corresponden con los tres tipos de amor:

por el sentido, por la razón y por el entendimiento; del sentido nace el apetito, el cual es común a nosotros con las bestias; de la razón nace la elección, que es propia al hombre, y del entendimiento, por el cual puede el hombre participar con los ángeles, nace la voluntad (Castiglione, 1994: 509).

Se puede ver que, aunque estos dos escritores no empleen términos idénticos, en realidad presentan la misma clasificación. El amor bestial se corresponde con el apetito de las bestias y el divino con la voluntad de los ángeles, mientras que el amor humano es más complejo, ya que son los hombres los que pueden elegir qué tipo de amor buscan: “o inclinándose al sentido o levantándose al entendimiento (Castiglione, 1994: 509). El amor puro es aquel que se produce de alma a alma y que en su última instancia conlleva la elevación de esta hacia el cielo. Herrera describe este proceso en H8 y recurre a los términos platónicos ya vistos: “Serena luz, en quien presente espira / divino amor, qu’enciende i junto enfrena / el noble pecho q’en mortal cadena / al alto Olimpo levantars’aspira” (H8, vv. 1-4). El sentimiento que une a los enamorados es divino, porque procede del mundo de las ideas, el alma, que en este caso se representa con el pecho¹⁸, y quiere escapar del cuerpo, que es la prisión que lo ata al mundo sensible. El alma quiere ser libre y para ello ha de ascender hasta el cielo. Por este

¹⁷ Marsilio Ficino plantea una división del amor tripartita en su *De amore*: “[...] Por tanto, todo amor comienza por la vista. Pero el amor del hombre contemplativo asciende desde la vista a la mente. El del voluptuoso desciende de la vista al tacto. El del activo se queda en la mirada. El amor de aquel se dirige más al demonio superior que al inferior. El de ese se desvía más al inferior que al superior. El de este dista lo mismo de uno y otro. Estos tres amores toman tres nombres. El amor del contemplativo se llama divino, el del activo, humano, el del voluptuoso, bestial” (Ficino, 1986: 141-142).

¹⁸ Resulta curioso que la palabra *pecho* se emplee como sinónimo de “alma” en H8 y de “cuerpo” en H2. Para entender el significado filosófico es necesario tener en cuenta el contexto. David Kossoff recoge tres acepciones que tiene la palabra “pecho” en la poesía de Herrera. En algunas ocasiones se entiende como la “parte del cuerpo situada entre el vientre y la cabeza que contiene el corazón y los pulmones”, el segundo sería la parte externa del pecho y la tercera “pecho considerado como el alma o el centro de las pasiones, del amor, miedo, valor u orgullo” (Kossoff, 1966: 239).

motivo el poeta español dice que su alma queda “libre” y “huye del suelo” (H10, vv. 6-7). Como se ha visto, el concepto del amor, al igual que el de belleza, y la división entre el cuerpo y el alma que aparece en la poesía herreriana y camoniana son claramente neoplatónicos.

Volviendo a la plasmación de la dualidad del contenido en la forma, al final de C1 la voz poética se pregunta si el amor puro pertenece al mundo inteligible y la memoria al sensible o si, por el contrario, esta última puede ascender al mundo de las ideas. En el “Canto de Aónia” también se recoge la duda ante la posibilidad de que, una vez que ha muerto, no recuerde el amor que sentían: “Recibe allá este sacrificio triste / que te ofrecen los ojos que te vieron; / si la memoria dellos no perdiste [...] / vuelve un poco los ojos á este llano” (vv. 404-431)¹⁹. Esta dualidad se manifiesta en otras obras anteriores, como en la bucólica V de Virgilio, que actúa como modelo, pero también en otras composiciones de la época, como en la égloga I de Garcilaso. En este poema, que es una de las fuentes del “Canto de Aónia”, Nemoroso llora la muerte de Elisa preguntando: “¿por qué de mí te olvidas y no pides / que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo, y verme libre pueda [...]?” (vv. 397-399).

En realidad, la primordial aportación de la teoría filográfica presente en las composiciones de estos poetas es el proceso natural de elevación del alma al mundo de las ideas. En los poemas de Camões y Herrera el cuerpo actúa como cárcel que aprisiona el alma y por eso Herrera emplea la expresión “mortal cadena” cuando se refiere al cuerpo (H8, v. 3)²⁰. Esto mismo sucedía en la teoría platónica: la dificultad de unir el alma y el cuerpo radica en la diferente naturaleza de estos dos elementos. El alma, al pertenecer al mundo de las ideas y tener un origen divino, se siente aprisionada en el cuerpo y quiere salir de su recinto. El espíritu del enamorado se despierta gracias a la mirada de la amada: “mas se nisto me vedes pôr acerto, / o(s) áspero(s) desprezo, com que oulhais, / torna a despertar a alma enfraquecida” (C9, vv. 9-11). El alma siempre intenta escapar de su cárcel y tiende a buscar aquello que es de su misma naturaleza,

¹⁹ Pérez-Abadín considera el “Canto de Aónia” como la apoteosis de Aónio y no como una elegía (Pérez-Abadín, 2015). La elegía fúnebre tiene dos partes: el lamento y la apoteosis o glorificación. Sin embargo, Aónia no se lamenta, sino que encumbra en el cielo a un esposo fallecido y convertido en alma superior.

²⁰ Las “cadenas” también funcionan como un tópico petrarquista. Manero Sorolla considera que “las cadenas en la obra lírica de los petrarquistas españoles e italianos aparecen casi siempre como configuración de dependencia amorosa con variantes que pueden circunscribirse al ámbito de las bellezas físicas de la amada o a otras pasiones y ambiciones mundanas” (Manero Sorolla, 1990: 150).

como el alma de la persona amada. Así sucede en el soneto C8, en el que Camões describe cómo las almas de los enamorados intentan juntarse sin que esto se logre: “as desejosas / almas estão no peito traspassando, / assi como um cristal o sol traspassa” (C8, vv. 12-14). En los sonetos que estudiamos la dama a la que se dirige la voz poética solo es importante porque gracias a su alma se producirá la elevación del alma del enamorado. En un intento por buscar lo que le es natural, el alma intenta juntarse a la de la mujer y si esta le corresponde pueden unirse y transformarse, como por ejemplo en C7. En este soneto se ha producido la transformación, de forma que las almas de los enamorados forman una sola y la voz poética se pregunta: “se nela está minha alma transformada, / que mais deseja o corpo alcançar?” (C7, vv. 5-6). El paso siguiente consistiría en la elevación del alma al mundo de las ideas, que para estos autores es el cielo o el más allá, para Herrera el alma que con “alas roxas” (H10, v. 7) aspira a llegar al Olimpo (H8, v. 4) y, según Camões, a los “ceos” (C1, v. 3).

2. La dama

Algunas composiciones de los poetas estudiados se dirigen a la mujer amada, por lo que el tú femenino es un elemento fundamental que se debe analizar con detenimiento. Afirmar que la dama destaca por su belleza podría parecer una información baladí y, sin embargo, en el neoplatonismo la hermosura de la mujer tiene un sentido mucho más profundo que en otras corrientes literarias o filosóficas. La importancia de este factor radica en que el neoplatonismo, al igual el platonismo, busca superar la belleza corporal para alcanzar la del alma. Aparici Llanas afirma que “en cualquier teoría erótica la amada es siempre belleza, pero la importancia de esta belleza alcanza dimensiones únicas en el platonismo” (Aparici, 1968: 140) ya que permite que el enamorado se eleve “hasta Dios y hasta la Belleza Suprema” (159) a partir de un proceso de abstracción encaminado a alcanzar la belleza universal partiendo de la belleza del alma de la mujer.

En los sonetos de Herrera y Camões se perciben influencias de otras corrientes literarias y la concepción de la dama también se verá afectada por este fenómeno. Al igual que sucedía en *El cortesano* de Castiglione, el neoplatonismo y la tradición cortesana se funden y, aunque estos dos movimientos literarios representan “cierta espiritualización de la pasión amorosa”, no lo hacen de la misma forma, porque el amor

cortés es “un amor idealizado, mientras el platonismo es eminentemente intelectual” (Aparici, 1968: 128). Sea como fuere, el tú femenino al que se refieren las composiciones de estos dos poetas termina siendo una personificación de la idea de la Belleza. No es sorprendente el hecho de que la dama se corresponda con la Belleza en sí misma, porque al fin y al cabo, siguiendo a Castiglione: “amor no es otra cosa sino un deseo de gozar de lo que es hermoso” (Castiglione, 1994: 508).

A partir de las denominaciones y la caracterización de la mujer a lo largo de los poemas se analizará el trato que se le da. Como se dijo anteriormente, la dama es una figura clave en la teoría amorosa neoplatónica por el valor que tiene su alma. Esta última es tan importante que el enamorado la llama directamente “alma minha” (C1, v. 1) o alude de forma indirecta a ella a través de los rasgos que le son propios, como su origen divino o su luminosidad. Camões suele referirse a la mujer destacando el primer rasgo mencionado a través de adjetivos calificativos delante de un sustantivo, o bien, con sintagmas más extensos. En C5 el poeta portugués la denomina “dama excelente” (C5, v. 13) y en los dos tercetos de este soneto el enamorado explica que el origen divino es el motivo de la imposibilidad de conocerla del todo. También en C9 se expresa la naturaleza divina de la dama, pero en este caso el poeta recurre a dos exclamaciones que aportan una mayor intensidad al poema: “Ó gentil cura! Ó divinal concerto” (C9, v. 12). El empleo de estos términos no es casual, sino que los dos aluden al poder que tiene el alma para hacer que el pensamiento del enamorado se eleve, es decir, la dama transmita su divinidad al yo poético²¹. El sustantivo *concerto* hace referencia al sentido del oído²². Esto puede parecer llamativo, puesto que en el neoplatonismo y el petrarquismo de los cinco sentidos humanos la vista determina el proceso amoroso. Sin

²¹ Camões utiliza el adjetivo *gentil* en numerosas ocasiones: “Alma minha gentil, que te partiste” (C1, v. 1), “Quem pode livre ser, gentil Senhora” (C8, v. 1), “Ó gentil cura! Ó divinal concerto” (C9, v. 12), “Sombra gentil de su prisión salida” (Canto de Aónia, v. 401), “Mas tú, gentil espírito, entretanto” (Canto de Aónia, v. 416).

²² El oído es un sentido que también produce la elevación del alma en otros poetas, como por ejemplo Fray Luis de León. Su oda III muestra el alma que asciende hacia la “más alta esfera” gracias a la música de Salinas. Macrí declara que “el son excita en el alma el recuerdo de su origen primero, tanto que ella se purifica de los terrestres sentidos, asciende a través de la masa entera del aire hasta la esfera más alta del cielo [...] y oye allí la música celestial, que es la original, la fuente de la música humana del amigo Salinas” (Macrí, 1970: 105). No obstante, en la poesía de Fray Luis el sustantivo “concierto” no solo se relaciona con el oído, sino que en la oda VIII se alude al sentido de la vista para referirse a la armonía del cosmos: “Quien mira el gran concierto / de aquestos resplandores eternos, / su movimiento cierto, sus pasos desiguales / y en proporción concorde tan iguales” (vv. 41-45). Camões en el “Canto de Aónia” emplea el término “coro” para aludir a los astros: “que muevan el supremo y santo coro” (v. 436). Remito a la tesis de Elisa Prieto Conca, que estudia la importancia de la música en *El Cortesano* de Castiglione (Prieto Conca, 2015).

embargo, según el poeta español: “la de l’alma [roba i arrebatà], por la vista sola, o por el oído, o por ambos” (Herrera, 2001: 417). Por lo tanto, Herrera en sus *Anotaciones* explica que la vista no es el único sentido que permite percibir la divinidad de la dama, aunque esta idea no está plasmada en sus sonetos²³. Faria e Sousa en sus *Comentarios* a Camões se opone a la concepción defendida por el español. Según el comentarista portugués, el amor puro solo puede percibirse por los ojos y, por lo tanto, los ciegos no son capaces de alcanzar el amor divino y solo pueden optar al amor bestial: “No le puede aver en los Ciegos de vista corporea; porque resultando amor de la Hermosura del objeto que se ve; no viendo los ciegos, no pueden tener amor, sino lascivia bestial” (Faria e Sousa, 1685: 125)²⁴.

Al emplear el adjetivo *divinal* enfatiza el hecho de que el alma de la mujer pertenece al mundo inteligible y tiene rasgos propios de un dios, que fue su creador. María Rosa Lida explica que “un modo de ensalzar a la hermosura es declarar que no ha nacido como las demás criaturas, sino que es obra directa de Dios o de la Naturaleza” (Lida, 1977: 216). En C6 se explica cómo el ente que creó el mundo con sus cuatro elementos y los seres humanos adjudica a la dama cualidades propias de las diosas de la mitología grecorromana. Los cuartetos muestran las cosas creadas por “aquele saber grande” (C6, v. 5), mientras que los tercetos se centran en un grupo de damas, a las que se considera una especie de milagro, puesto que ese dios creador concentró en ellas todas las virtudes que había repartido por el mundo. La voz poética se dirige estas jóvenes de forma directa diciéndoles: “em vós, Senhoras, pondo em cada ãa / o que por todas quatro repartiu” (C6, vv. 10-11). De tal forma que las cuatro damas reúnen la sabiduría de Palas, la belleza de Venus, la castidad de Diana y el ánimo de Juno. En realidad es habitual “el concepto de que Dios o la Naturaleza han reunido en la hermosa gracias dispersas en el resto de las mujeres” (Lida, 1977: 241), en este caso diosas²⁵. No

²³ Para Castiglione el amador también es consciente de la divinidad de su amor a través del oído: “Por la vista y por los oídos le envía el blando mirar de sus ojos, la imagen de su rostro, la gracia de su gesto, la voz y las palabras que penetran hasta dentro en las entrañas dél y allí le muestran claramente cuán amado es” (Castiglione, 1994: 523).

²⁴ Andreas Capellanus comparte esta idea: “La ceguera impide amar, ya que un ciego no puede ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse; así, pues, el amor no puede nacer en él” (Capellanus, 1984: 67).

²⁵ Esta composición se relaciona con el soneto XXX de Figueroa, donde las tres Gracias sienten envidia de la dama (“Las tres Gracias que tienen el poder / de dar gracia, saber y hermosura, / viendo sola ser voz sobre natura, / de envidia se vinieron a encender”, vv. 1-4). No obstante, esa belleza va acompañada de una característica negativa, la dureza de la joven: “Así que, aunque Natura a ti te abona / en ir a las demás

obstante, la voz poética no se contenta con atribuirle todas esas virtudes, sino que en la última estrofa se refiere a la luz que desprende. El sol y las estrellas le dieron su brillo a la mujer: “A vós seu resplendor deu Sol e Lũa” (C6, v. 12), lo que no es extraño, porque en la poesía neoplatónica la luz que desprende la amada se equipara en muchas ocasiones con la del sol, la luna o las estrellas²⁶. La asociación entre la mujer y las estrellas es claramente platónica: Platón en su teoría de las ideas consideraba que todas las almas eran como estrellas (Maglione, 1980: 54). A esta afirmación se puede sumar la idea de que, según la concepción ficiniana, el sol simboliza lo bueno, lo bello y lo verdadero (Serés, 1996: 226). El propio Ficino afirma en *De amore*:

Ciertamente aquel sumo autor primero crea todas las cosas, en segundo lugar a él las rapta, y en tercer lugar, las da su perfección. [...] Así, podemos apelar a éste, como se dice a menudo en las obras de Platón, rey del universo, bueno, bello y justo. [...] Y no sin razón Dionisio compara a Dios con el sol. Pues, así como el sol ilumina y calienta los cuerpos, igualmente Dios concede a los espíritus la luz de la verdad y el ardor del amor divino (Ficino, 1986: 21-24).

Teniendo en cuenta esta explicación, es de esperar que Camões repita estas ideas en algún otro soneto: “que não é de estranhar, Dama excelente, / que quem voz fez fizesse sol e estrelas” (C5, vv. 12-13)²⁷. En estos dos poetas son frecuentes, como se ha comprobado, las referencias a la mujer amada como una creación perfecta de Dios. Según María Rosa Lida el “prestigio y difusión [de la dama como obra maestra de dios], su enlace con el cristianismo, explican cómo el motivo que estudiamos fue atraído a la órbita del platonismo” (Lida, 1977: 253).

No obstante, la representación de la luminosidad de la amada ha sido mucho más cultivada por Herrera, que presenta a un yo poético que llama a su dama: “serena Luz” (H8), “clara, suave luz” (H10), “resplendor del Sol dorado” (H4) o “divino

tan adelante, / en el aire, saber, gracia y postura, / más dura sois, señora, que un diamante / y muy más brava sois que una leona, / y más hermosa sois que brava y dura” (vv. 9-14).

²⁶ En la égloga XII de Francisco de Padilla Silvano compone una canción para Silvia, en la que se compara la mujer con el sol: “Formó la celestial, diuina mano, / por adornar la traça y compostura / deste mundo visible tan hermoso, vna lumbrera, en cuya hermosura / se descubriese a los del ser humano / parte de su poder marauilloso / y este es aquel lustroso / planeta que precide al quarto cielo [...] / Esta es la fuente luz sin par criada / si tiene alguna cosa semejante / a quien la comparar sin offendella, / es Siluia, de quien manda Amor que cante / vna comparación tan Ajustada [...]” (vv. 657-672).

²⁷ Blecua es consciente de que en los sonetos recogidos en *Los Soliadas* de Diego Félix de Quijada y Riquelme el propósito del autor era “escribir sobre las propiedades del sol y fundirlas con sus preocupaciones amorosas, puesto que Finelda, como llama a su dama, es también un sol, tópico que se lexicaliza y llega nuestros días en la conversación más trivial” (Blecua, 1990: 191).

resplandor” (H10). Como se dijo, Camões no expresa de forma tan exagerada la cualidad lumínica y esto se corrobora al leer su poesía y descubrir que no emplea vocativos que representen imágenes lumínicas de forma directa. Herrera crea una poesía donde prima por excelencia el componente lumínico, que es muy importante en la poesía de corte neoplatónico, hasta el punto de que sin luz no se produciría ese amor puro. Torres Salinas defiende que “los cuerpos amados se visten de luz precisamente para poder ser amados, para que el alma pueda insertarse en el círculo divino del amor” (Torres, 2013: 631), de lo que se deduce que, en verdad, la luz no representa a la amada en sí, sino el reflejo su alma. Como se demostrará más adelante, los ojos funcionarán como medio de comunicación entre las almas de los enamorados. Basándose en la dualidad platónica ya comentada, Castiglione explica cómo la luz, que simboliza el alma, está encerrada en el cuerpo, que actúa como prisión:

la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo y (como hemos dicho) un rayo divino, pierde mucho de su valor hallándose envuelta y caída en aquel sujeto vil y corruptible, y que tanto más es perfecta cuanto menos dél participa y, si dél se aparta del todo, es perfetísima (Castiglione, 1994: 521).

La luz no solo simboliza “la Hermosura” y “la Belleza” de la dama (Macrí, 1972: 135), sino que también “symbolizes the divine path which guides the poet towards the love of knowledge, and which will ultimately allow to rise to enjoy the absolute beauty” (Maglione, 1980: 51). Por lo tanto cumple dos funciones: catártica o purificadora y reveladora.

Los vocativos que emplea el yo poético para dirigirse al tú femenino no solo remiten al neoplatonismo, sino que están presentes en otras tradiciones literarias, como el amor cortés o el petrarquismo²⁸. A lo largo de este estudio se comprobará cómo estas corrientes se mezclan y la forma en la que el amado se dirige a su dama o la caracterización de esta también se ven afectadas por esta fusión. La primera de las tradiciones mencionadas es la cortesana, cuyo rasgo principal es la trasposición de la relación de vasallaje propia del sistema feudal a la relación amorosa. Andreas Capellanus en *De amore* declara que uno de los efectos del amor es el servicio total del hombre a su dama: “el enamorado se acostumbra a ponerse al servicio de todos con

²⁸ Algunos de los poemas que se estudian en el trabajo apelan a la dama directamente (C2, C3, C5, C6, C8, C9, C10, H2, H5, H8, H9, H10), mientras que otros hablan de ella, pero no se dirigen de forma directa a ella (C1, C4, C7, H1, H3, H4, H6, H7).

complacencia” (Capellanus, 1984: 65). Este mismo erudito en el libro III afirma directamente que “el que ama esá fuertemente atadado a cierta esclavitud, [...] del amor surge una pobreza detestable y por él se llega a la cárcel de la miseria” (Capellanus, 375). El enamorado se convierte en un esclavo que está al servicio de su dama y, para dejar constancia de esta condición servil y mostrar la diferencia social entre el amante y la amada, Camões emplea el término *senhora* en numerosas composiciones (*senhora* en C2, C5, C6 y *gentil senhora* en C8).

Por los motivos señalados en C8 la voz poética se pregunta “¿Quem pode livre ser [...] ?” (C8, v. 1), dando a entender que el amor lo tiene en un estado constante de servidumbre, en la que “toda la atención del hombre se dirige exclusivamente a su amada” (Cosma, 2013: 9). Los sonetos de Camões y Herrera presentan a una dama áspera, que sigue el tópico cortés de la “belle dame sans merci”, es decir, la mujer que no siente ningún tipo de misericordia por su enamorado que muere de amor²⁹. Son numerosas las ocasiones en las que la voz poética reclama a la dama compasión ante su dolor. En el soneto H5 el enamorado sufre una pesadilla en la que la llama *cruel*: “¿Dó vas, cruel? ¿Dó vas? Refrena” (H5, v. 1), porque la dama se aleja y no siente ningún remordimiento de dejar al yo rodeado de “tiniebla” y convertido en “lágrimas”³⁰. Camões emplea el término *inimiga* (C3, v. 1) para quejarse, al igual que había hecho Petrarca en su *Canzoniere* y, después, muchos otros poetas renacentistas³¹. A partir de este hecho queda comprobado el alto grado de fusión que existe entre el petrarquismo y la tradición cortesana³². El adjetivo *inimiga* pertenece al vocabulario bélico, el empleo

²⁹ Otis Green afirma que en la poesía herreriana “también [la dama] se porta como una auténtica *belle dame sans merci* de una manera totalmente ajena a las formas de una *amata* neoplatónica” (Green, 1969: 216).

³⁰ Francisco de la Torre tiene un poema muy similar al de Herrera. El soneto II,4 muestra a un enamorado que también se queja del alejamiento de su dama en las tres primeras estrofas y, ya en la última, se describe cómo Damón yace en el suelo: “¡Ay!, no te alejes Fili, ¡ay!, Fili, espera / el tu Damón, que más que a su ganado / te reverencia y ama; y si el osado / curso prosigues, tiembla la carrera [...] / Detén, Filis cruel, detén el paso, / no te ofenda la planta riguroso / cardo cruel, de tierra no labrada. / Diciendo aquesto triste y doloroso, / esquivando la vida desdichada, / cayó Damón al Sol del campo raso” (vv. 1-14). Este poema es una imitación del soneto “Filli deh non fuggir, deh Filli aspetta” de Benedetto Varchi (Pérez-Abadín, 2004: 35).

³¹ Maurizio Perugi considera que “o epíteto *inimiga* remonta a Petrarca” (Perugi, 2012: 43). En efecto, el poeta italiano lo emplea con numerosas variantes: *la dolce mia nemica* (73, 29), *la mia dolce et acerba mia nemica* (23, 69), *aquella dolce nemica mia* (202, 13), *de la dolce et amata mia nemica* (254, 2), etc. Además de Petrarca, cabe destacar a autores renacentistas, como Garcilaso “aquella tan amada mi enemiga” (Canción IV, v. 146), Gutierre de Cetina “Dulce enemiga mía, hermosa fiera” (Soneto LXXV, v. 1), Hurtado de Mendoza “¿qué pretendes hacer, dulce enemiga [...]?” (Soneto XLIII, v. 9), entre otros.

³² “Lo primero que llama la atención en las listas léxicas elaboradas en los tres ámbitos de la poética petrarquista, amor, amada y amante, es la presencia de un número importante de léxico cortés cosa que no

de términos militares en los poemas amorosos viene ya desde la antigüedad clásica, donde se concebía el amor como una especie de guerra³³. No es extraño que el yo poético describa a la mujer como un ser cruel y hostil, puesto que, por un lado, muestra indiferencia ante el sufrimiento del enamorado y, por otro, de ella depende la felicidad del este.

A pesar del desprecio que muestre la dama con su mirada, el alma del enamorado se despierta en el soneto C9³⁴. De ahí que este último se pregunte “Que fará o favor que vóz não dais, / quando o vosso desprezo torna a vida?” (C9, vv. 13-14). Este soneto combina elementos plenamente neoplatónicos, como la elevación del alma del sujeto lírico gracias a la de la amada, que se representa con la luz y la belleza, con tópicos de la tradición cortesana que se reúnen en la última estrofa. El segundo terceto consiste en la formulación de dos preguntas retóricas que fusionan ideas del amor cortés a partir de la metáfora ígnea, habitual en Herrera: la dureza de la dama y los contrastes propios del amor. La aspereza de la dama se ejemplifica con el frío, que desemboca en el hielo, y contrasta con el calor que desprende el sentimiento amoroso en el enamorado.

Podría pensarse que el comportamiento de indiferencia por parte de la dama hacia el enamorado causa el rechazo de este, pero en realidad sucede todo lo contrario. La falta de interés de la mujer aumenta el amor del hombre, porque “amor com seus contrarios se acrecenta” (C10, v. 14). Esta es otra de las características propias de la tradición cortesana, como indica Cosma:

El amor se ve acrecentado cuando los amantes se ven de forma ocasional o tienen dificultades para encontrarse. Otra forma de aumentarlo es mediante el enfado o los celos. Se indica también que el sufrimiento y tortura que los amantes puedan recibir de sus progenitores también levan a fortalecer el amor (Cosma, 2013: 11).

Las descripciones físicas de la dama no son importantes en los poemas de Camões y Herrera, al igual que no lo eran en la poesía de Petrarca o Garcilaso. Los lectores saben que la mujer es bella, porque su físico es un reflejo de la hermosura de su

debe sorprender si tenemos en cuenta que Petrarca utilizó léxico proveniente de este tipo de amor” (González Martínez, 1996: 725).

³³ El propio Herrera se refiere al comienzo de su enamoramiento como “principio de mi guerra” (H4, v. 8).

³⁴ “O(s) áspero(s) desprezo, com que oulhais, / torna a despertar a alma enfraquecida” (C9, vv. 10-11).

alma, pero no es relevante una descripción detallada de sus rasgos físicos. Pérez-Abadín afirma que:

el retrato físico de la amada se traza en difuminados toques que trascienden la dimensión eterna para sugerir cualidades de índole espiritual. Esta peculiaridad del petrarquismo español del siglo XVI se aviene con la abstracción característica de la poesía cancioneril, que evita en general la prosopografía (Pérez-Abadín, 1997: 67).

Hay una especie de descripción de la mujer en C8, donde Camões crea una descripción de tipo metafórico como había hecho Garcilaso en su soneto XXIII. Las características físicas que se atribuyen a la dama coinciden en los dos poetas, porque siguen el arquetipo de la *donna angelicata* heredado de Petrarca. Este modelo elige “en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva del resto de las posibilidades anatómicas” (Manero Sorolla, 2015: 249). A pesar de las modificaciones de Garcilaso³⁵, Camões y Herrera seguirán de cerca el tópico petrarquesco con ligeros matices. En la lírica española la *donna angelicata* se distinguirá por pequeños cambios respecto a poesía de Petrarca:

Por la creciente mutiplicación acumulativa de términos metafóricos con la consiguiente pérdida de la univocidad de la relación o correlación entre términos reales o figurados. Las metáforas invadirán el texto y a veces este será una simple enumeración acumulativa de imágenes, al cabo, simples connotaciones de un genérico preciosismo corpóreo y ya no de partes de partes anatómicas precisas y exactas (Manero Sorolla, 2015: 251).

En consecuencia, Camões describirá a la dama del siguiente modo: “Quem vê que em branca neve nascem rosas / que fios crespos d’ouro vão cercando, / se por entre esta luz a vista passa / raios d’ouro verá, que as desejosas / almas estão no peito traspasando, / assi como um cristal o sol traspassa” (C8, vv. 9-14). El rostro de la mujer se simboliza con la nieve de la que nacen “rosas”, que representan sus mejillas sonrosadas, el cabello con el oro y los ojos, que lanzan rayos dorados, sirven de

³⁵ Según Muñiz, “Garcilaso prescindió no solo de partes eliminadas en el *Canzoniere* (nariz y orejas), sino también de otras allí admitidas (dedos) e incluso centrales (labios-dientes); para el resto se atuvo petrarquescamente a cuello y manos, con mención esporádica de pecho y pies (los brazos solo como nudo y cadena amorosos), y redujo el espectro de comparantes a una restringida paleta dominada por el blanco (marfil, azucena, nieve, leche, salvo rosa para las mejillas y el consabido oro para el cabello); tiñó, en fin, la belleza de bucolismo elegíaco conjugando Virgilio y Sannazaro con Poliziano, Ariosto, Bernardo Tasso, Cariteo, Tansillo, Alamanni, Tebaldeo, Bembo. En cualquier caso, aunque sometido a contaminaciones, Petrarca prevaleció como fuente prioritaria [...]” (Muñiz Muñiz, 2014: 174).

vehículo que permite acceder a su alma. Todas estas metáforas pertenecen al paradigma literario ya mencionado, que tuvo una gran acogida en el siglo XVI. Garcilaso, Pedro de Padilla y Francisco de la Torre sirven como ejemplo, porque ambos emplean las mismas metáforas que Camões: la blancura de la nieve para el rostro, el rojo de la rosa para las mejillas, los hilos de oro para el pelo y los rayos del sol para los ojos³⁶.

3. Proceso de enamoramiento

La belleza y la bondad de la dama en los sonetos de estos dos poetas se percibe únicamente a través de dos sentidos: la vista y el oído³⁷. Castiglione defiende la importancia de estos dos por encima de los demás, porque permiten conocer el alma de la mujer amada sin caer en el deseo sexual:

solamente se puede gozar con el sentido del ver, del cual es ella el verdadero objeto; y así, con estas consideraciones, apártese del ciego juicio de la sensualidad y goce con los ojos aquel resplandor, aquella gracia, aquellas centellas de amor, la risa, los ademanes y todos los otros dulces y sabrosos aderezos de la hermosura. Goce asimismo con los oídos la suavidad del tono de la voz, si su dama fuere música; y así con todas estas cosas dará a su alma un dulce y maravilloso mantenimiento por medio de estos dos sentidos, los cuales tienen poco de lo corporal y son ministros de la razón (Castiglione, 1994: 522).

El primer cuarteto de C5 recoge las ideas expuestas por el autor italiano: “Quando da bela vista e doce riso / tomando estão meus olhos mantimento, / tão enlevado sinto o pensamento / que me faz ver na terra o paraíso” (vv. 1-4). El sentido de la vista supera el amor carnal para alcanzar ese amor “dulce” propio del mundo intelectual. Las alusiones a los ojos y a la mirada son muy recurrentes en los sonetos de Camões y Herrera. Por el contrario, el sentido del oído no goza de esta importancia. En

³⁶ Garcilaso: “En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto / enciende al corazón y lo refrena; / y en tanto que el cabello, que en la vena / del oro se escogió, con vuelo presto, / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena” (Soneto XXIII, vv.1-8). Padilla en su égloga VII: “Rostro donde está biua / una encarnada nieue [...] / Del admirable oro, / o suelto o recogido, [...] / maxillas dos y las purpúreas rosas, [...] / En el coral más fino / perlas engastadas, de rubíes hermosísimos çercadas [...]” (vv. 90-128). Francisco de la Torre en su soneto II, 23: : “La blanca nieve y la purpúrea rosa, / que no acaba su ser calor ni invierno; / el sol de aquellos ojos puro, eterno, / donde el amor como en su ser reposa; / la belleza, y la gracia milagrosa, / que descubren del alma el bien interno; / la hermosura donde yo dicierno, / que está escondida más divina cosa; / los lazos de oro donde estoy atado; / el cielo puro donde tengo el mío; / la luz divina que me tiene ciego; / el sosiego que loco me ha tornado; / el fuego ardiente que me tiene frío, / yesca me han hecho de invisible fuego” (La Torre, 1969: 70) y en I, 11: “el ébano, marfil, nieve, ostro, oro, / la púrpura, coral, jacinto, y rosa / pasando por mi vista deseosa, / de invidia mata del Olimpo el coro” (La Torre, 1969: 9-10). Para obtener más información sobre el tópico de la *domina angelicata* y su adaptación en la poesía española renacentista remito al trabajo de Manero Sorolla (1992).

³⁷ Según Macrí, “la cualidad de la belleza [...] se halla exclusivamente en los sentidos espirituales –la vista y el oído–, la cual, deleitando al ánimo, lo incita a amar” (Macrí, 1972: 118).

la poesía de Camões se encuentra una voz poética en C9 que exclama “ó divinal concerto!” (v. 12) cuando es consciente de que sus sentidos se han sometido. No obstante, el “concerto” hace referencia a la armonía en general y no al ámbito musical.

Tampoco hay ejemplos de la transmisión del amor a través del canal auditivo en los sonetos herrerianos en los que se centra este trabajo. Es más, el poeta español ni siquiera menciona en sus *Anotaciones* la posibilidad de que el alma ascienda gracias al sentido del oído, a pesar de que Garcilaso alude en alguna composición al canto o a la voz de la dama³⁸. Por ejemplo, en la égloga I Salicio dice “tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?” (v. 127) y también “y aquella voz divina,/ con cuyo son y acentos / a los airados vientos / pudieras amansar, que agora es muda” (vv. 372-375)³⁹, pero Herrera en sus comentarios se limita a señalar una anáfora del posesivo haciendo caso omiso a la voz de la dama: “es anáfora en la repetición del possessivo i traslación en la significación de dulce, traída del sentido del gusto [...]” (Herrera, 2001: 711). El poeta sevillano afirma en los comentarios al soneto VIII de Garcilaso que “la origen del amor, que es afeción gravíssima i vehementíssima de l’alma, nace de la vista” (Herrera, 2001: 336). En este famoso poema el propio Garcilaso menciona única y exclusivamente el sentido de la vista como responsable del proceso amoroso. Frente a estos poetas cabe destacar a Fray Luis de León, que explota mucho el elemento acústico. Un claro ejemplo es la oda a Francisco Salinas, donde alaba la música de Salinas porque permite que su alma ascienda: “Salinas, cuando suena / la música extremada, / por vuestra sabia mano gobernada. / A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida, / de su origen primera esclarecida” (vv. 3-10). Ramajo Caño apunta en estos versos que “la música de Salinas libera al alma de fray Luis de la cárcel del cuerpo, aunque esta liberación sea momentánea, pues la definitiva se consigue solo con la muerte” (León, 2012: 21).

Faria e Sousa, al igual que Herrera, tampoco concibe la idea de que el amor

³⁸ Hay muchos ejemplos en el *Canzoniere* de Petrarca. Pérez-Abadín recoge algunos de ellos: “Diversos pasajes del *Canzoniere* elogian las cualidades de la voz de la amada: «Sì pietose et sì dolci parole» (158, 12), «et come dolce parla» (159, 14), «le dolcissime parole» (165, 10), «in voce gli scioglie, / chiara, soave, angelica, divina» (167, 3-4), «la bella boca angelica, di perle / piena et di rose et di dolci parole» (200, 10-11), «oimè il parlar ch’ogni aspro ingegno et fero / facevi humile» (267, 3-4), «Orecchie mie, l’angeliche parole / sonnano in parte ove è chi meglio intende» (275, 5-6), «quella angelica modesta / voce che m’adolciva, et or m’accora» (343, 3-4)” (Pérez-Abadín, 2012: 150).

³⁹ La estudiosa Pérez-Abadín declara que “en la égloga I de Garcilaso, Nemoroso atribuye a la voz divina de Elisa facultades órficas” (Pérez-Abadín, 2012: 150).

pueda transmitirse por otro sentido que no sea la vista⁴⁰. Por este motivo los ciegos no son capaces de alcanzar el amor divino y solo pueden optar al bestial: “No le puede aver en los Ciegos de vista corporea; porque resultando amor de la Hermosura del objeto que se ve; no viendo los ciegos, no pueden tener amor, sino lascivia bestial” (Faria e Sousa, 1685: 125). De hecho, el comentarista portugués opina que el sintagma “ó divinal concerto!”, anteriormente mencionado, alude al “extraño desconcierto de que resultavan alientos, pudiendo resultar desmayos” (Faria e Sousa, 1685 : 132).

El sentido de la vista es fundamental en la poesía de Camões y Herrera y, en consecuencia, los ojos, porque actúan como “transmisores del amor en los platónicos, en el *dolce stil nuovo* y en Petrarca, y también juegan un papel esencial en el amor cortés” (Aparici, 1968: 141). El proceso de enamoramiento consiste en la conexión que se establece entre las almas y la importancia de los ojos radica en su función de vehículo de comunicación entre ellas. La descripción de este proceso se realiza a través de metáforas que llevan implícito un componente lumínico y simbolizan la belleza y la bondad del alma, como los rayos del sol, o bien elementos relacionados con la mitología amorosa grecorromana, como las flechas de Cupido. Independientemente de la metáfora que se emplee, esta siempre termina produciendo luz, calor o fuego en el enamorado⁴¹.

Como se decía en el apartado anterior, la amada es luz en cuanto contiene el alma de origen divino. Si los ojos son el vehículo que permite que el alma salga al exterior, no resulta extraño que en muchas ocasiones la luz de la amada provenga de ellos y, por lo tanto, que en los sonetos de Camões y Herrera el yo poético se dirija a la dama diciendo “bellos ojos” (C9, H7) o “bellas luzes” (H2). Es más, en C5 se produce la asociación directa entre luz y ojos: “Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos” (v. 9). La relación entre el ojo y la luz está presente desde los orígenes del neoplatonismo. De hecho, Plotino, padre del neoplatonismo, hace una lista de “segundas luces” y, además del sol y los astros, menciona los ojos humanos:

En fin, el mismo ojo humano tiene una luz propia: por eso, al encontrarse con

⁴⁰ El comentarista portugués defiende que el sentido de la vista prevalece sobre los demás: “el verbo ver, sirve a la explicacion de todos los otros sentidos; y assi ordinariamente se dize, veamos, por dezir, oygamos, gustemos, ó toquemos, ó provemos, ó advirtamos” (Faria e Sousa, 1685: 86).

⁴¹ En la poesía de Petrarca estos motivos también son fundamentales. Manero Sorolla declara que “Laura seguirá presentándose en el *Canzoniere* como figura luminosa o como luz cristalizará alguna parte concreta de su cuerpo, especialmente sus ojos” (Manero Sorolla, 1990: 540). El fuego resulta un elemento esencial y suele aparecer “significando la pasión amorosa” (Manero Sorolla, 1990: 550).

un cuerpo luminoso exterior, la luminosidad interna del ojo se despierta por simpatía hacia lo que le es semejante, y produciendo en sí misma la forma iluminada del objeto, da origen a la visión (*apud* San Miguel, 1964: 146).

La relación entre la luz de los ojos y del sol proviene de Platón, a pesar de que este tópico se encuentra también en el petrarquismo más puro. De hecho, en el poema CCCLXIII de Petrarca la voz poética llora la muerte de su amada comparándola con el sol: “Morte à spento quel sol ch’abagliar suolmi, / e’n tenebre son li occhi interi et saldi” (vv. 1-2). En la teoría platónica el sol simboliza el bien supremo y la belleza absoluta, es decir, ocupa el centro del mundo inteligible. El alma forma una parte de ese mundo de las ideas y, en consecuencia, se deduce que contiene una parte de sol. Estas creencias de base platónica explican por qué Castiglione considera que la belleza del alma es un “rayo divino” (Castiglione, 1994: 521) o un “rayo de sol” (510) que alumbra y deslumbra al enamorado. A partir de una sola mirada las almas intentan traspasar el cuerpo, que pertenece al mundo sensible, para unirse buscando elementos de su misma naturaleza⁴². La dualidad entre cuerpo y alma se resalta con la descripción de la unión de las almas. Por ejemplo en C8 se narra de forma pormenorizada cómo la vista traspasa el cuerpo al igual que los rayos del sol el cristal: “se por entre esta luz a vista passa, / raios d’ouro verá, que as desejosas / almas estão no peito traspassando, / assi como un cristal o sol traspassa” (vv. 11-14). El cristal equivale al cuerpo y los rayos de sol al alma, contraponiendo así el mundo sensible al inteligible. Esto mismo sucede en H2 donde “el rayo que salió de vuestros ojos / puso su fuerça en abrasar mi alma, / dexando casi sin tocar el pecho” (vv. 12-14). La oposición que se daba en el soneto de Camões se verifica en el de Herrera.

En algunas ocasiones la luz que desprenden los ojos resulta ser tan potente que el enamorado queda ciego o se deslumbra de tal forma que sus ojos derraman lágrimas. En C9 la voz poética ante la mirada de la dama afirma que “meus humanos sentidos se sometem, / quase ciegos da humana divinidad” (vv. 5-6) y en los poemas de Herrera la mirada no ciega por completo al enamorado, pero sí puede llevarlo a confusiones:

⁴² El beso es un ejemplo de cómo las almas se buscan para unirse de alguna forma. Castiglione afirma que el beso puede ser un símbolo de buen o mal amor: “el enamorado que ama teniendo la razón por fundamento, conoce que, aunque la boca sea parte del cuerpo, todavía por ella salen las palabras que son mensajeras del alma y sale asimismo aquel intrínseco aliento que se llama también alma; y por eso se deleita de juntar su boca con la de la mujer a quien ama” (Castiglione, 1994: 524).

“Padesco el dulce engaño de la vista”⁴³ (H1, v. 12).

El deslumbramiento que lleva al enamorado a las lágrimas se produce en C9 a causa de la alta intensidad de la luz que desprende la mujer: “os vossos belos olhos, que competem / com o sol em fermosura e claridade, / enchen os meus de tal suavidade, / que em lágrimas, de vê-los, se derretem” (vv. 1-4). Faria e Sousa en sus comentarios a este soneto nos remite al VIII, donde Camões repite la idea de que los ojos lloran ante la luz del alma de la dama. En el soneto VIII el yo poético emplea una hipérbole “a vista [...] foi convertida em fonte” (vv. 5-7). Aun así, las dos composiciones poseen el mismo significado:

El poeta por aquel término dice que la Hermosura de su Querida estava entonces aumentada, y en su mayor elevación o punto: y la representa cōvertida en rayos. Assí es como si dixerá que estava hecha un Sol; [...] y al fixar la vista por certificarse, ella le quedó convertida en fuente; esto es que se quedó llorando después de aver hecho aquel examen: y es puntualmente lo que sucede a los que miran de hito en hito al Sol, con deseos de poder verle, porque dello salen con lágrimas en los ojos, y fin averle visto de aquel modo que deseavan (Faria e Sousa, 1685: 23).

En los sonetos herrerianos la identificación de la mirada como rayo del sol es mucho más recurrente que en las composiciones camonianas. Además, este haz de luz puede tener connotaciones negativas o positivas que derivan en la imagen ígnea y las oposiciones entre *luz*, *calor*, *fuego* frente a *tiniebla*, *frío* y *hielo*. En algunos sonetos se encuentran unos rayos de sol que persiguen al enamorado impidiéndole vivir con tranquilidad. De ahí que en H2 el yo poético se queje a la dama porque no es capaz de seguir padeciendo la angustia que le causan sus ojos: “No puedo sufrir más el dolor fiero, / ni ya tolerar más el duro assalto / de vuestras bellas luzes” (vv. 1-3) y en H4 diga que vaga por una tierra desierta “huyendo el resplandor del Sol dorado / que de sus puros rayos me destierra” (vv. 3-4). Otros sonetos se basan en la calidez que aportan los rayos de sol al enamorado, que se siente triste sin su amada. En estas composiciones la luz del sol simboliza el calor y la luz oponiéndose al frío y las tinieblas originadas por la ausencia de la dama. La necesidad del yo poético de escapar del frío lo lleva a dirigirse directamente a los ojos de la mujer en H6: “Ojos, de mi desseo fin postrero, [...] tended la luz, romped aqueste frío” (vv. 5-7). A veces el frío se manifiesta en el plano onírico,

⁴³ Para Castiglione el engaño de la vista consiste en ver hermoso algo que no lo es, dicho con sus propias palabras: “Acaece también muchas veces que así la vista, como los otros sentidos nuestros, se engaña y juzga por hermoso un rostro que en la verdad no lo es” (Castiglione, 1994: 519).

como en H5, donde el enamorado le exige a la dama en sus sueños que lo mire una vez más: “«Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos / antes que quede oscuro en ciega niebla / decía, en sueño o en ilusión perdido». / Bolví; halléme solo i entre abrojos, / i, en vez de luz, cercado de tiniebla” (vv. 9-13)⁴⁴.

La relación entre ausencia-frío y presencia-calor se recoge ya en *El Cortesano*. Según Castiglione, la presencia de la amada caliente “el corazón, despierta y derrite algunos sentimientos o fuerzas que están adormidas y heladas en el alma” (Castiglione, 1994: 525). En el *Canzoniere* también aparecen algunos ejemplos, como el poema XVII: “Vero è che ’l dolce mansüeto riso / pur acqueta gli ardenti miei desiri, / et mi sottragge al foco de’ martiri, / ment’io son a mirarvi intento et fiso. / Ma gli spiriti miei s’aghiaccian poi / ch’i veggio al partir gli atti soavi / torcer da me le mie fatali stelle” (vv. 5-11).

El proceso amoroso a través de los ojos se muestra igualmente a través de la metáfora del “flechazo del amor”⁴⁵. La representación del enamoramiento como resultado de un flechazo deriva de la tradición greco-romana, en la que se encuentra la figura de Cupido⁴⁶: un niño con alas y ojos vendados que lanza flechas para enamorar (Pérez de Moya, 1995: 294). Camões en su soneto C8 alude directamente a este mito considerando que Cupido vive en los ojos de su dama: “Quem pode livre ser, gentil Senhora, / vendo-vos com juízo sossegado, / se o Menino, que de olhos é privado, / nas

⁴⁴ Lapesa señala unos versos de Bernardo de Balbuena “¡Oh bellos ojos, luz preciosa y alma, / vuelve a mirarme, volveréisme al punto / a vos, a mí, mi ser, mi Dios, mi vida”(vv. 12-14) y señala cómo “el advenimiento de la dama, convertida en Dios, hará que, con solo su presencia y su mirada, tengan fin los males del enamorado” (Lapesa, 1971: 168).

⁴⁵ Según Manero Sorolla, las “armas de amor” tienen una gran importancia en la poesía de Petrarca y, en general, en el movimiento petrarquista posterior. Una de las principales armas es la combinación entre el arco y las saetas. Su significado en la obra de Petrarca varía, pero esta estudiosa incluye la mirada como flecha: “Arco y saetas que hieren y matan, de nuevo entremezclados con el viejo motivo y la tópica imagen trovadoresca de los ojos” (Manero Sorolla, 1990: 106).

⁴⁶ Apolonio de Rodas en el siglo III a. C. ya recurre a esta metáfora en el canto III de las *Argonáuticas*, que explica cómo Medea y Jasón se enamoran gracias a la ayuda de Cupido: “Entretanto Eros [...] tendió su arco y de la aljaba sacó un dardo nuevo, portador de muchos lamentos. De allí, con sus ágiles pies, inadvertido cruzó el umbral con los ojos penetrantes. Pequeño, agazapado bajo el propio Esónida, encajó las muescas en medio de la cuerda y, tensándola con ambas manos, disparó derecho sobre Medea. Un estupor dominó el ánimo de ésta. Y él, retirándose del salón de elevada techumbre, voló entre risas. Mas la flecha ardía dentro del corazón de la joven, semejante a una llama. De frente lanzaba sin cesar sobre el Esónida los destellos de su mirada; y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la zozobra” (Apolonio de Rodas, 1996: 271). En la *Antología Palatina*: “Con el fuego y la nieve y con el rayo, si quieres, / golpéame y lánzame a abismos y mares. / Mas al que por la pasión fue abatido y por Eros fue domeñado, / ni el fuego de Zeus con sus embestidas consume” (Epigrama 168). El profesor Rodríguez Alonso declara que “Eros acabó siendo representado al final de la época alejandrina como un niño alado” (Rodríguez Alonso, 1999: 16).

mininas de vossos olhos mora?” (vv. 1-4). El poeta portugués hace un juego de palabras con *Menino* y *mininas*, entendiendo “la Niña por los ojos, y el Niño por el amor” (Faria e Sousa, 1685: 125)⁴⁷.

Entre los poemas de Herrera no se encuentra ninguna mención de este pequeño dios, pero se refiere a él en sus *Anotaciones*: “al principio nace el amor de un rayo de los ojos, el cual rayo tiene semejança de saeta; [...] Fortuno dize que lo pintan niño porque los que aman carecen de entendimiento i están sugetos a los engaños” (Herrera, 2001: 324). La realización práctica de esta afirmación puede observarse en H7, donde se describe una flecha que actúa como un rayo de sol: “Yo vi unos bellos ojos que hirieron / con dulce flecha un corazón cuitado” (vv. 1-2). Este es el único soneto de los seleccionados para este trabajo en que el poeta portugués refleja el proceso de enamoramiento como un flechazo⁴⁸. Según Pérez de Moya, Cupido lleva una aljaba con flechas porque “es el amor o carnal deseo, [que] hace llagas en el corazón, porque el que ama, ya no está sano en sus pensamientos y deseos” (Pérez de Moya, 1995: 295).

Faria e Sousa también recoge la idea de que Cupido viva en los ojos de la dama al comentar el poema C8 de Camões:

y es que en las niñas de sus ojos vive el Niño que no los tiene; porque supo tanto el Amor que siendo ciego tomó por vivienda aquellos ojos para quedarle logrando de la más hermosa vista: y pues un ciego acertó tanto, sería más ciego quien no supiesse perderle por perderle en tal belleza (Faria e Sousa, 1685: 125).

La parte final de la afirmación de Faria e Sousa resulta clarificadora. El comentarista portugués alude a la ceguera que sufre la persona al ver los ojos de la amada y recibir la saeta de Cupido. De tal forma que se explica la ceguera del amor, la cual se produce por unas flechas y puede equipararse a la que causa el rayo de sol cuando deslumbra al enamorado⁴⁹. El resultado del proceso amoroso siempre es el mismo: la impresión de la imagen de la mujer en el alma del enamorado y el

⁴⁷ En el soneto LI de Figueroa también aparece el dios Amor escondido en los ojos de la dama: “Hermosos ojos donde Amor se anida, / do sus saetas tiempla y donde enciende / su inmortal hacha en cuyos cercos tiende / la red do fue mi libertad prendida” (vv. 1-4).

⁴⁸ En la égloga VII de Padilla también se recurre al flechazo de amor: “Son esos luzeros bellos / alma con que amor respira, / y las flechas con que tira / son rayos de la luz dellos” (vv. 22-25).

⁴⁹ Pérez-Abadín es consciente de la importancia que cobra la iconografía de Cupido en la égloga II de Padilla y en *La Galatea* de Cervantes y cita algunos versos concretos: “el arco y flechas de amor tirano”, “un niño ciego” (C., 2, 4); “fiero tirano”, “sus plumas en mis lágrimas bañando” (p., 250, 254, 263). Para más información remito a su trabajo (Pérez-Abadín, 2017).

encendimiento de esta última. Dicho con las palabras del propio Castiglione, “sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué que la mueve y poco a poco la enciende” (Castiglione, 1994: 521). Por este motivo, en el siguiente apartado se analizará la simbología del fuego y la impresión de la imagen de la mujer en el alma del enamorado.

4. Síntomas del enamoramiento

4.1. Fuego

En la poesía de tema amoroso el fuego es un símbolo bivalente, es decir, posee dos significados dependiendo de la tradición literaria que predomine. De forma que puede representar la pasión amorosa en unos casos, pero en otros este cuarto elemento se identifica con una muestra de amor puro. En esta última situación se trataría de un fuego que purifica el alma eliminando cualquier aspecto terrenal que es ajeno a su naturaleza⁵⁰. González Quintás declara que:

Los términos imaginarios apenas van a variar (fuego, llama, incendio, hielo, nieve, arder, abrasar y helar) pero, según el contexto en el que estén inmersos y dependiendo de la corriente filosófica imperante en cada caso, poseerán el valor de la pasión amorosa, propia de la metáfora ígnea petrarquista, o el de la belleza como fuego purificador de las pasiones, desde el punto de vista neoplatónico (González, 2001: 301).

Esta doble significación florece ya en Castiglione. Según el tratadista italiano, el fuego es un símbolo de amor carnal cuando representa la pasión y el deseo sexual:

si la llama del fuego cesa, cesará también el peligro; mas si ella dura o crece, debe en ese caso el cortesano, sintiéndose preso, determinar totalmente a huir toda vileza de amor vulgar y baxo, y a entrar con la guía de la razón en el camino alto y maravilloso de amar” (Castiglione, 1994: 521).

A ese amor impuro se opone el amor divino, representado por el fuego purificador. El adjetivo *purificador* o sus sinónimos ayudan a averiguar a qué tipo de fuego se refieren los autores. Castiglione habla de un “santísimo fuego (que) destruye en las almas y consume lo que en ellas es mortal y vivifica y hace hermosa aquella parte celestial que en ellas por la sensualidad primero estabamuerta y enterrada” (Castiglione,

⁵⁰ Manero Sorolla explica que el fuego representa “la pasión amorosa” y, por lo tanto, el hielo “su temor” (Manero Sorolla, 1990: 558).

1994: 531). La novedad en los poetas posteriores a Castiglione es la completa fusión de las dos tradiciones en un mismo poema.

La imagen del fuego aparece en la poesía de Camões y de Herrera. Sin embargo, su presencia es mucho mayor en las composiciones del poeta sevillano. En ninguno de los sonetos camonianos que se analizan este trabajo se emplea directamente el término “fogo”, aunque sí se intuye la existencia de un componente ígneo en C1. En este soneto la voz poética remite a un amor puro al mencionar un “amor ardente”. La importancia de los ojos se hace patente una vez más, ya que el sentido de la vista es el que permite que los enamorados puedan conocer la pureza de su amor: “*não te esqueças daquele amor ardente / que já nos olhos meus tão puro viste*” (vv. 7-8).

La poesía de Herrera se opone a la de Camões en este aspecto. Al igual que sucedía con el componente lumínico, el poeta sevillano repite en sus composiciones metáforas ígneas que escasean en las del portugués. Torres Salinas considera la luz y el fuego como símbolos muy relacionados, cuya recurrencia se explica mutuamente:

la luz tiene capital importancia, en tanto que vínculo afectivo e imprescindible para los amantes; el fuego, que no es otra cosa que luz densa, concentrada hasta sus últimos niveles de irradiación y calor, será la manera más plena que conocerá el vínculo entre los amantes (Torres Salinas, 2013: 652).

En los sonetos del poeta sevillano el componente ígneo aparece constantemente con sus dos significados y, además, en ella se alude al fuego directamente⁵¹. Herrera trabaja la bivalencia de este término en su poesía hasta el punto de realizar “combinaciones totalmente contradictorias por medio de la adición de la metáfora ígnea petrarquista a contextos en principio neoplatónicos, y a la inversa” (González, 2001: 302), como sucede en H1. En los cuartetos de este soneto de estructura bipartita se pone en boca del yo poético una comparación entre él mismo y un sátiro y, en los tercetos, una explicación del origen de su malestar. En la primera estrofa presenta a un sátiro, identificado con Prometeo. El fuego actúa como un símbolo bisémico desde la primera estrofa, cuando Prometeo, su inventor, se percata de los efectos positivos y negativos de este: “cuanto hermoso, ardiente i fiero” (v. 4). Lo

⁵¹ González Quintás afirma que “es ingente el número de veces que este término imaginario [fuego] aparece en sus sonetos amorosos, aunque varíe el valor del término real” (González, 2001: 302).

mismo le sucede a la voz poética en la segunda estrofa, porque ve una “pura luz”, pero muere “ardiendo” (v. 5) al no tratarse de un amor correspondido⁵². Los tercetos explican el origen de ese sentimiento amoroso que poco a poco va consumiendo al enamorado: “Belleza y claridad antes no vista, / dieron principio al mal de mi desseo, / dura pena i afán a un rudo pecho” (vv. 9-11). El fuego que consume al enamorado proviene de la luz que desprende la mujer debido a su belleza producida por la inaccesibilidad del objeto de amor. El alma no asimila a la mujer como ser inalcanzable y la convierte en fuego destructor. Gracias al fuego purificador el alma tendría que elevarse, mientras que siguiendo la metáfora ígnea el enamorado se convertiría en cenizas. No obstante, en el segundo terceto la voz poética se queja de que no ocurra ninguna de las dos cosas: “Padesco el dulce engaño de la vista; / mas si me pierdo con el bien que veo, / ¿cómo no estoi ceniza todo hecho?” (vv. 12-14). En esta última estrofa culmina la fusión de las dos tradiciones anteriormente mencionadas: el enamorado vive sufriendo sin ascender al mundo de las ideas y sin morir.

La combinación de tradiciones es lo más habitual en Herrera porque, en realidad, “son muy escasos los ejemplos puramente neoplatónicos, casos en los que Herrera confiera al sentimiento del amor el poder de la inmortalidad anímica” (González, 2001: 305). Un ejemplo puramente neoplatónico es el soneto H10, donde el enamorado menciona directamente el fuego purgador y el proceso de elevación que este conlleva: “Divino resplandor, pura centella, / por quien, libre mi alma, en alto vuelo / las alas roxas bate i huye el suelo, / ardiendo vuestro dulce fuego en ella: / si yo, no sólo abraso el pecho mío, / mas la tierra i el cielo, i en mi llama / doi principio inmortal de fuego eterno” (vv. 4-11). La purificación del alma a través del fuego permite que esta ascienda hacia el mundo de las ideas, siguiendo la doctrina platónica. El término “fuego eterno” se refiere a la inmortalidad del alma, que se opone a la caducidad del cuerpo; mientras que “dulce fuego” alude al gozo que se siente al liberarse de las cadenas del mundo terrenal⁵³. Castiglione explica cómo el fuego lleva al enamorado a una especie de éxtasis:

⁵² “El platonismo puro no exige correspondencia; en realidad Platón no se preocupa del amor del amado, éste desempeña un mero papel pasivo. [...] Los platónicos renacentistas consideran que el amor debe ser correspondido por parte del amado” (Aparici, 1968: 138-139).

⁵³ Fray Luis de León en su oda X menciona también un “fuego eterno”, pero con un sentido claramente religioso: “Veré este fuego eterno, / fuente de vida y luz, dó se mantiene, y por qué en el invierno / tan presuroso viene; / quién en las noches largas le detiene” (vv. 61-65).

las hermosuras [...] nos parecen tan hermosas que muchas veces nos abrazan el alma y nos hacen arder con tanto deleite en mitad del fuego que ninguna bienaventuranza pensamos poderse igualar con la que alguna vez sentimos por solo un buen mirar que nos haga la mujer que amamos (Castiglione, 1994: 530).

El poeta sevillano realiza una comparación entre el fuego purificador de su alma y la quema de la ciudad de Troya en H6: “pues venço mi pasión con la memoria / i con la onra de saber, penando, / que nunca a Troya ardió fuego tan bello” (vv. 12-14). Castiglione también recurre a la comparación entre el “santísimo fuego” y episodios mitológicos o religiosos destacados donde el fuego tiene un papel importante, como la pira a la que se lanzó Hércules o la zarza ardiente de Moisés (Castiglione, 1994: 531). No obstante, se observa una clara oposición entre los dos escritores y, de nuevo, el afán herreriano de fusionar tradiciones. El autor italiano identifica el fuego sagrado con hogueras donde este elemento cumple también la función santificadora, ya que la pira a la que se lanza Hércules en el monte Oeta le permite viajar de la vida mortal a la inmortal y la zarza ardiente se relaciona directamente con la figura de Dios⁵⁴. En cambio, Herrera se sirve de un episodio mítico donde el fuego no cumple dicha labor, porque el conflicto de Troya se produjo por el amor hacia una mujer impura.

En ciertos sonetos Herrera no menciona explícitamente la palabra “fuego”, pero sí otros términos relacionados con la metáfora ígnea. Por ejemplo, en H2 el yo poético declara que el rayo “abrasa” el alma “dexando casi sin tocar el pecho” (vv. 12-14), o en H8, donde narra cómo el “divino amor [...] enciende i junto enfrena / el noble pecho qu’en mortal cadena / al alto Olimpo levantars’aspira” (vv. 2-4).

Por su estilo, divergen Camões y Herrera en el empleo de juegos antitéticos que ponen de manifiesto el desprecio de la dama hacia el enamorado a través de metáforas donde están presentes los componentes ígneo y lumínico. Camões no usa estas oposiciones, mientras que Herrera exprime al máximo la oposición entre *frío*, *hielo*, *helar*, *invierno* y *calor*, *fuego*, *arder*, *verano*⁵⁵. En H10 el yo poético se pregunta cómo es posible no romper el hielo de su dama con su calor interno consecuencia del amor:

⁵⁴ Este motivo se recuerda en la elegía I de Garcilaso dedicada “Al duque d’Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo”. En este poema aparece mencionado un fuego que está oculto en el bosque: “así en el bosque, cuando / ardiendo en vivo y agradable fuego / las fugitivas ninfas vais buscando / [...]” (vv. 175-177).

⁵⁵ Como se dijo anteriormente, también son muy frecuentes las oposiciones entre las sombras y las tinieblas de la ausencia y la luz que produce la presencia de la dama.

“¿por qu’el rigor de vuestro antiguo frío / no podré ya encender?; / ¿por qué no inflama / mi estío ardiente a vuestro elado invierno?” (vv. 12-14). Estos contrastes ya aparecen en otros autores del siglo XVI, como en Francisco de la Torre, que en su soneto I, 3 escribe: “siento luego abrasarme en vivo yelo, / y siento luego helarme en fuego vivo” (vv. 12-13). Los juegos antitéticos van a ser cultivados también en la poesía posterior. Así lo ilustra Quevedo en su poema 337: “mis llamas con tu nieve y con tu yelo”⁵⁶.

4.2. Imagen grabada en el alma

La memoria se presenta como otro de los elementos cruciales en el proceso amoroso, especialmente porque es la principal aliada del enamorado para que este no sucumba ante el apetito sexual propio del mundo terrenal. En la poesía neoplatónica el recuerdo va paralelo a la ausencia, así que en este apartado trataremos ambos.

La distancia que existe entre la pareja resulta fundamental para el neoplatonismo, porque permite al enamorado reflexionar acerca de sus sentimientos y guiarse hacia la parte intelectual en lugar de la sensitiva. En realidad, “solo los neoplatónicos tienen como condición *sine qua non* la contemplación intelectual” (Serés, 1996: 200)⁵⁷. La impresión de la imagen de la dama en el alma del enamorado ayuda a que este escape del amor carnal durante la ausencia: “dentro en la imaginación la forma separada de toda materia y formándola así la haga amiga y familiar de su alma [...] acordándose siempre que el cuerpo es cosa muy diferente de la hermosura y que no solamente no le acrecienta, mas que le apoca su perfición” (Castiglione, 1994: 527). Herrera alude a este hecho al escribir: “pues venço mi pasión con la memoria” (H6, v. 12).

Los ojos son el vehículo a través del cual las almas de los enamorados se comunican. Castiglione explica en *El Cortesano* el proceso que tiene lugar cuando estas

⁵⁶ Fernández Mosquera es consciente de la importancia que tienen los juegos antitéticos en la poesía quevediana: “Las metáforas generadas por fuego y agua, las que ellos mismos producen dentro de su isotopía léxica, configuran un núcleo principal tanto en la expresión del sentimiento amoroso como en la descripción femenina. Quevedo utiliza casi todas ellas dentro de la estricta tradición petrarquista salvo cuando crea, sobre estas bases, brillantes paradojas, que no se alejarían del significado de la tradición antedicha, pero sí complican y enriquecen su formulación” (Fernández Mosquera, 1999: 121).

⁵⁷ Herrera insiste en la importancia de que el enamorado se guíe por el intelecto: “el amor entra por los ojos y nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia de l’ánima que los platónicos llaman viso y los teólogos conocimiento intelectual” (Herrera, 2001: 320).

entran en contacto:

sus ojos [los de la amada] arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas y que el alma cominza a holgar de contemplalla [...] despertando la razón y fortaleciendo con ella la fortaleza del alma y atajando de tal manera los pasos a la sensualidad y cerrando así las puertas a los deseos que ni por fuerza ni por engaño puedan meterse dentro (Castiglione, 1994: 521).

Herrera lo describe en sus *Anotaciones*:

Porque siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella i agradable, passa la efigie d'ella por medio de los sentidos exteriores en el sentido común; del sentido común a la parte imaginativa, i d'ella entra en la memoria, pensando e imaginando se para i afirma la memoria; i parando aquí, no queda ni se detiene, porque enciende al enamorado en desseo de gozar la belleza amada, i al fin lo transforma en ella (Herrera, 2001: 336).

Los intentos por dar una explicación a este fenómeno son muy numerosos⁵⁸ y en la Edad Media se admitía “como verdad científica, que una misteriosa sustancia, generalmente ígnea, emanaba de los ojos y alcanzaba el corazón” (Aparici, 1968: 141). En uno de los sonetos de Herrera se denomina a la mujer “centella” (H10, v. 1), que podría ser un sinónimo del “espíritu” que define en sus *Anotaciones*⁵⁹. Tanto la *centella* como el *espíritu* están ligados a la idea de calor: el primero se representa con una chispa de luz y el segundo con una especie de vapor de agua⁶⁰. En C6 Camões emplea el término *espíritu* cuando explica cómo Dios se encarga de juntarlo con el cuerpo “em liga generosa” (v. 6). Al finalizar este poema Camões menciona los cuatro elementos

⁵⁸ Por ejemplo, Ficino. Según él, la phantasia es la que conmueve los espíritus vitales (intermediarios entre el cuerpo y el alma) para imprimir en ellos mediante la *cogitatio* la imagen de la amada. Los espíritus salen por los ojos de la amada y entran en el amado, termina por grabarse su imagen en el espíritu sanguíneo. En otras palabras, la imagen de la amada se graba en la sangre. La transformación se completa cuando la imagen impresa en la sangre se imprime materialmente en el pensamiento del amante, “que, a su vez, los transmite a sus espíritus vitales y, claro, a su sangre, que vuelve al corazón e imprime en dicho órgano la imagen del amado de que es portadora” (Serés, 1996: 185). De tal forma que una parte de la sangre de la amada entra en contacto con la sangre del amado. Después la sangre reparte la imagen de la amada por todo el cuerpo del enamorado.

⁵⁹ Castiglione ya había mencionado a los “espíritus” en el libro III de *El Cortesano*: “porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran [...] y dañan la sangre vecina al corazón donde han llegado, calentándola y haciéndola semejante a sí y de su misma calidad propia y dispuesta a recibir la impresión de aquella imagen que consigo trujeron. Y así, poco a poco, yendo y viniendo estos mensajeros por el camino que va de los ojos al corazón y llevando la yesca y el pedernal de la hermosura y de la gracia, encienden con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde y nunca se acaba, porque siempre le traen mantenimiento de esperanza para mantenerle” (Castiglione, 1994: 430-431).

⁶⁰ Serés explica que los espíritus tienen forma de “scintillae”, esto es, son como chispas que se encargan de “transportar la imagen del objeto” (Serés, 1996: 77).

“Ar, Fogo, Terra e Agoa vos serviu”, a los que Herrera se refiere en su definición de espíritu:

el espíritu es un vapor delgadísimo i transparente engendrado por el calor de corazón de la sutilísima parte de la sangre. Es cuerpo compuesto de los cuatro elemetnos, aunque predomina el fuego, porque es más caliente que otra cosa, i [...] es con todo de la mesma naturaleza que la sangre (Herrera, 2001: 335).

El fuego permite que los espíritus impriman la imagen de la dama en el alma del enamorado y, como se verá más adelante, según Herrera, también son los causantes de los suspiros. Ningún soneto del poeta portugués ni del español tiene como tema el proceso de impresión, sino que sus composiciones se centran en el enamoramiento y en el resultado posterior. Esta es una diferencia con respecto a Garcilaso, que lo describe en el soneto VIII: “De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente [...]” (vv. 1-4).

Por lo general, en la poesía de Camões la memoria tiene la función de ayudar a superar la ausencia de la dama. Solo uno de los sonetos, el C4, refleja la importancia del recuerdo en el enamorado. En este poema se presenta una voz poética que considera la ausencia como una oportunidad para mostrarse firme en su amor puro, es decir, no se centra en su tristeza, sino en la superación del obstáculo de la distancia. El yo poético clama: “onde esperanças matam a longa ausência, / em temeroso mar, e(m) guerra dura, / ali a saúde (me) faz segura, / quando mais risco corre, a paciência” (vv. 5-8). Los tercetos de este mismo poema pueden considerarse una clara afirmación de la constancia amorosa: “Ponha-me, enfim, Fortuna e o duro Fado /em nojo, morte, dano e perdição, / ou em sublime e próspera ventura; / ponha-me, enfim, em baixo ou em alto estado; / que até na dura morte me acharão, / na língua o nome, nalma a vista pura” (vv. 9-14)⁶¹. En la égloga I de Pedro de Padilla se presenta la firmeza amorosa con términos casi idénticos: “Sola una cosa quiero assegurararte, / que ausencia, el tiempo, la Fortuna, el hado, / para que ya te oluide no son parte. / Y si acaso de ti fuere olvidado, / que no te olvidaré, viue segura, / hasta que sea de vida despojado” (vv. 185-190).

⁶¹ Imita los tercetos del soneto 145 de Petrarca: “ponmi in cielo, od in terra, od in abisso, / in alto poggio, in valle ima et palustre, / libero spirto, od a’suoi membri affisso; / ponmi con fama oscura, o con illustre: / sarò qual fui, vivrò com’io son visso, continüando il mio sospir trilustre” (vv. 9-14).

En realidad, la ausencia puede apagar el amor o acrecentarlo y esto último es lo que sucede en el soneto C4 de Camões. Faria e Sousa apunta que la voz poética en la poesía de Camões “pareciendo contrario el amar más, al tener ocasión de amar menos, todavía ama más” (Faria e Sousa, 1685: 236). Herrera emplea el juego de los contrarios en H9, que se analizará más adelante. Existen más ejemplos de este fenómeno en otros poemas de escritores españoles, como el soneto LXXXV de Boscán, donde el yo poético considera que un “buen enamorado” es aquel que aumenta su amor durante la ausencia: “Quien dice que el ausencia causa olvido / merece ser de todos olvidado. / El verdadero y firme enamorado / está, cuando está ausente, más perdido” (vv. 1-4). Garcilaso también recurre a los contrarios en su elegía II, cuando equipara la ausencia con el agua y el amor con el fuego. De tal forma que unas gotas de agua avivan el fuego, pero una gran cantidad de agua lo apaga:

La breve ausencia hace el mismo juego
en la fragua de amor, que en fragua ardiente
el agua moderada hace al fuego

la cual verás que no tan solamente
no lo suele matar, mas lo refuerza
con ardor más intenso y eminente;

porque un contrario con la poca fuerza
de su contrario, por vencer la lucha,
su brazo aviva y su valor esfuerza;

pero si el agua en abundancia mucha
sobre el fuego se esparce y derrama,
el humo sube al cielo, el son se escucha,

y el claro resplandor de viva llama,
en polvo y en ceniza convertido,
apenas queda dél sino la fama.

Así la ausencia larga, que ha esparcido
en abundancia su licor, que amata
el fuego que el amor tenía encendido,

de tal suerte lo deja, que lo trata
la mano sin peligro en el momento
que en apariencia y son se desbarata (vv. 49-69).

Frente a lo que ocurre en los poemas anteriores, en C2 el yo poético se queja de la distancia. El enamorado personaliza al Amor y lo considera culpable de hacerlo

recordar: “soube o Amor, da Ventura, que a não tinha; / e, porque mais sentisse a falta dela, / de imagens impossíveis me mantinha” (vv. 9-11). En este mismo soneto se le atribuyen al Amor dos rasgos negativos, (“fero e cruel”, v. 5), porque a través del recuerdo tortura al enamorado, que echa de menos a su dama.

Los recuerdos que sobrevienen al enamorado son más recurrentes en la poesía herreriana. No obstante, el tratamiento que adquiere la memoria en los sonetos del poeta español es muy distinto. Herrera la emplea para resaltar el dolor del enamorado que, en muchas ocasiones, lo lleva al límite. En sus sonetos se distinguen varios grados de sufrimiento: el provocado solo por la idea de la ausencia o el causado por la ausencia real, que a veces derivan en la muerte del enamorado. El primer grado del sufrimiento se refleja en H5: el enamorado tiene una pesadilla mientras duerme y muestra su malestar a través de sus suspiros y de su “triste canto” (v. 6). Al final de este poema el amante se despierta “i, en vez de luz, cercado de tiniebla, / i en lágrimas ardientes convertido” (vv. 13-14). El segundo nivel está presente en H4: el enamorado busca la calma en una “solitaria tierra” (v. 1), pero la ausencia no es capaz de dejarlo descansar, de ahí que le reproche: “¿por qué cansáis a un mísero rendido?” (v. 14). El tercer nivel se refleja en numerosos versos: “Estas peñas, do solo muero ausente” (H3, v. 5), “i, como el cisne muere en dulce canto, / assí acabo la vida en el suspiro” (H3, vv. 13-14) o “i, en ciego engaño d’esperança, muero” (H7, v. 14)⁶².

Conviene analizar de manera pormenorizada alguno de los sonetos mencionados, porque el tratamiento del tema de la ausencia en Herrera entraña una dificultad que no se advierte de inmediato. La ausencia es un motivo clave en H4, H7 y H9. En estas tres composiciones el enamorado declara tal estado: “i llevo ausente / en el rendido pecho el golpe fiero” (H7, vv. 10-11), “cuando m’aparto i pienso estar ausente” (H9, v. 5), “¡O crueles despojos de mi gloria, / desconfiança, olvido, celo, ausencia!” (H4, v. 12-13). Sin embargo, los resultados son distintos ante dicha ausencia: el dolor exagerado, la muerte o el aumento del sentimiento amoroso.

El soneto H7 se divide en dos partes claramente diferenciadas por los tiempos verbales: los cuartetos se corresponden con el pasado que explica el origen del amor y los tercetos con el presente que narra las consecuencias de ese enamoramiento. Todo el

⁶² Destaca la tendencia a situar la idea de muerte en el verso final.

poema tiene, al mismo tiempo, una unión estructural a partir de recursos como la anáfora: “Yo vi” (vv. 1, 5) y “Yo veo” (vv. 9, 12). El tema de la ausencia destaca en los tercetos, donde la voz poética se queja de su sufrimiento: “Yo veo que s’asconden ya mis ojos / i crece mi dolor, i llevo ausente / en el rendido pecho el golpe fiero” (vv. 9-11). El enamorado está alejado de su dama y es portador del “golpe fiero”. Este “golpe” alude a la herida causada por la flecha de amor que se corresponde, a su vez, con la imagen de la mujer. En esta composición el sujeto lírico no considera que el recuerdo le ayude, sino que lo atormenta y lo cansa, hasta el punto de llevarlo a la muerte: “Yo veo ya perderse los despojos / i la membraça de mi bien presente, / i, en ciego engaño d’sperança, muero” (vv. 12-14). La unidad estructural que se mencionó anteriormente también viene dada por el contenido. El “engaño d’esperanza” del último verso remite a las promesas que le hizo la dama y que no cumplió de la segunda estrofa: “Yo vi que muchas vezes prometieron / remedio al mal que sufro no cansado, / i que, quando esperé vello acabado, / poco mis esperanças me valieron” (vv. 5-8). La ausencia diluye la imagen que tiene el enamorado en el alma y este, al no ser capaz de recordarla, muere.

En H4 la voz poética se halla en una “solitaria tierra” (v. 1), que es en realidad el reflejo de la situación interna del yo⁶³. Herrera describe los sentimientos del enamorado a partir del espacio externo que lo rodea, al igual que hacía Petrarca en el soneto XXXV (“Solo et pensoso i più deserti campi”). En este poema el sujeto lírico viaja por “deserti campi” haciendo testigo de su dolor a la naturaleza de su entorno: “sí ch’io mi credo omai che monti et piagge / et fiumi et selve sappian di che tempre / sia la mia vita, ch’è celata altrui” (vv. 9-11). Se trata de un poema predominantemente petrarquesco, donde se acentúa aún más el dolor que siente el enamorado. El yo lírico no llega a morir como ocurría en el soneto anterior, pero manifiesta un malestar profundo, que lo lleva a exclamar y preguntar retóricamente: “¡O crueles despojos de mi gloria, / desconfiança, olvido, celo, ausencia! / ¿por qué cansáis a un mísero rendido?” (vv. 12-14). En el primer terceto se contrasta la ausencia con la presencia, del mismo modo que hacía Garcilaso en el soneto VIII. En este soneto la voz poética también manifiesta su angustia, aunque la composición de Garcilaso resulta un poco más “científica” en el sentido de que el poeta intenta justificar el malestar del enamorado a partir de una descripción fisiológica: “Ausente, en la memoria la imagino; / mis espirtus, pensando

⁶³ Francisco de la Torre tiene dos sonetos que repiten esta idea: “Títiro, voy por esta solitaria / senda, siguiendo mi fortuna” (II, 14) y “Títiro, triste y solo y apartado” (I, 19).

que la vían, / se mueven y se encienden sin medida” (vv. 9-11)⁶⁴. Platón consideraba que “los efectos del amor son la paz y la calma”, de forma que el dolor de la ausencia se correspondería con un amor impuro (Aparici, 1968: 148). Sin embargo, tal y como apunta Aparici, el dolor de la ausencia podría estar motivado por un principio platónico: la concepción de las almas que forman un solo ser y sufren en su separación. En *El banquete* Platón pone en boca de Aristófanes estas palabras:

Mas una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añorando cada parte su propia mitad, se reunía con ella. Se rodeaban con sus brazos, se enlazaban entre sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza, y morían de hambre y de inanición general, por no querer hacer nada los unos separados de los otros (Platón, 1990: 576).

En este análisis selectivo debe añadirse el soneto H9, porque presenta otro efecto ante la ausencia. En H9 la distancia entre la dama y el enamorado acrecienta el amor de este último, en lugar de apagarlo. De tal forma que en este poema Herrera describe un amor que crece con sus contrarios, al igual que hace Camões en C4, Boscán en su soneto LXXXV o Garcilaso en la elegía II. El soneto H9 posee una estructura bipartita que responde al siguiente esquema: los cuartetos recogen el problema del enamorado y los tercetos se dirigen a una segunda persona. El yo lírico busca un alivio para su dolor, pero no es capaz de conseguirlo: “Estoi pensando en mi dolor presente, / i procuro remedio al mal instante; / pero soi en mi bien tan inconstante / qu’a cualquier’ocasion vuelvo la frente” (vv. 1-4). Una de las posibles soluciones, huir lejos de la dama, resulta inútil porque su imagen lo persigue: “Cuando m’aparto i pienso estar ausente, / de mi peligro estoi menos distante” (vv. 5-6)⁶⁵. En este segundo cuarteto el enamorado dice que viaja siempre con sus «ierros adelante» sin escarmentar. El término *ierros* contiene una silepsis, ya que puede referirse a los ‘errores’ o ‘equivocaciones’ del amador, pero también a las ‘cadenas’ que lo atan a la mujer amada. Esta segunda interpretación permite relacionar este verso con el último terceto, donde el sujeto lírico le suplica a la dama que lo libere de la imposibilidad de olvidarla: “Si tú me sacas deste error d’olvido; / podré decir, en onra deste hecho, / que sólo devo a ti poder ser mío” (vv. 12-14). Esa

⁶⁴ “La imaginación [...] en tanto que intermediaria entre lo sensitivo y lo intelctivo, entre lo prticular y lo universal, debe decantarse por uno de esos dos extremos: si lo hace por el sensitivo, el amante nunca se transformará en el amado, simplemente se alienará en él” (Serés, 1996: 195).

⁶⁵ En el soneto LXXXV de Boscán se explica cómo el dolor permanece en el enamorado aunque su causante esté lejos: “No sanan las heridad en él dadas / aunque cese’l mirar que las causó, / si quedan en el alma confirmadas. / Que si uni’stá con muchas cuchilladas, / poruqe huya de quien l’acuchillo, / no por eso serán mejor curadas” (vv. 9-14).

liberación del enamorado sería el resultado de la segunda solución que este plantea en el primer terceto: que la dama muestre misericordia para abrasar su pecho y deshacer su dolor (vv. 10-11).

Castiglione en *El Cortesano* afirma que “el estar ausente de la que amáis no puede sino afligir mucho” (Castiglione, 1994: 525) y, como se mencionó antes, Aparici en su estudio declara que para el tratadista italiano “los sufrimientos causados por la ausencia son consecuencia del amor puramente físico, del mal amor” (Aparici, 1968: 153). No obstante, frente a esta afirmación procede matizar que es un proceso más complejo de lo que parece. Castiglione habla del sufrimiento que produce la ausencia, pero, al mismo tiempo, explica que durante la ausencia el enamorado también disfruta. El proceso podría resumirse en lo siguiente: la dama se aleja y con ella también la luz y el calor. En consecuencia el enamorado se queda solo entre las tinieblas y el frío. En este momento entran en juego los espíritus, presentes en el alma del amador, que se mueven debido al recuerdo de la amada impreso en el alma y buscan la salida del cuerpo. Es lógico que los espíritus quieran salir, ya que pertenecen al mundo de las ideas y no al corporal. El origen de los suspiros está en esos espíritus que se escapan al exterior. Podríamos pensar que todo es sufrimiento, pero el hecho de que el amante tenga grabada la imagen de su dama en el alma produce calma. Remito a las palabras del propio Castiglione:

la memoria que queda de la hermosura mueve algo los sentimientos y fuerzas del alma. Y de tal manera los mueve que andan por extender y enviar su gozo a los espíritus; mas ellos, hallando los pasos cerrados [...] no hacen sino dar mil espoladas al alma y con sus agujones desasosíéganla [...]. Y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas y los tormentos de los enamorados; porque el alma siempre se aflige y se congoxa y casi viene a tornarse loca hasta que otra vez vuelve a ver aquella hermosura por ella tanto deseada y luego, en viéndola, sosiega y descansa y huelga toda (Castiglione, 1994: 526-527).

Sea como fuere, los suspiros y las lamentaciones están muy presentes en la poesía neoplatónica. Para Herrera la función de los suspiros es “refrescar el corazón” y, por lo tanto, “no son otra cosa que espíritu cerrado primero en el corazón, i después saliendo fuera, roto en la arteria, porque de otra suerte no podría hazer sonido” (Herrera, 2001: 488-489). En el soneto H3 se describe la angustia del yo poético mediante la comparación del suspiro con el último canto del cisne cuando fallece. El sujeto lírico

pretende que su sufrimiento se vaya al suspirar: “Suspiro, i pruevo con la voz doliente / qu’en su dolor espire l’ alma mía” (vv. 1-2). Sin embargo, el espíritu no consigue salir del cuerpo y sigue perturbando al enamorado: “crece el suspiro en vano, i mi agonía, / i el mal renueva siempre su accidente” (vv. 3-4). Al final del poema se compara el suspiro de la voz poética con el último canto del cisne que fallece, ya que el enamorado cree morir con cada suspiro: “Es fuerça Amor el suspirar que hago, / i, como el cisne muere en dulce canto, / así acabo la vida en el suspiro” (vv. 12-14)⁶⁶.

El problema del espíritu que no puede escapar del cuerpo impidiendo que se produzca la transformación también se recrea en el soneto VIII de Garcilaso⁶⁷. Los tercetos de este poema nos dan la clave de por qué no se produce la transformación: el enamorado ausente intenta recordar a la dama. De ahí que los espíritus viajen por todo su cuerpo, puesto que son ellos los que tienen la imagen de ella impresa⁶⁸. A pesar de los intentos, los espíritus no son capaces de salir en forma de suspiro y, en consecuencia, no calman el malestar del enamorado (“revientan por salir do no hay medida” v. 14). Poco a poco se genera un calor dentro del enamorado, que no llega a recordar a su amada y se llena de melancolía, porque al no producirse los suspiros, el enamorado no puede refrescar su alma. Este es un caso en que la ausencia produce la disolución de la imagen de la amada. El amor de este soneto, que comenzaba siendo puro, se convierte en enfermedad y, por este motivo, no se produce la transformación (Serés, 1994: 196, 202)⁶⁹. El amor bestial transforma al enamorado en una persona convaleciente. Como sucede con cualquier otra enfermedad, existen unos síntomas que permiten detectar la

⁶⁶ En la égloga III de Garcilaso se describe la muerte de una ninfa comparándola con un cisne: “Todas, con el cabello desparcido, / lloraban una ninfa delicada / cuya vida mostraba que había sido / antes de tiempo y casi en flor cortada; / cerca del agua, en el lugar florido, / estaba entre las hierbas degollada / cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la hierba verde” (vv. 225-232).

⁶⁷ Este poema es similar al soneto LXXIX de Figueroa, donde se describe los movimientos que realizan los espíritus dentro del cuerpo del enamorado: “¡Oh espíritu sutil sulce y ardiente, / que sales de las dos vivas estrellas / más claras que la luna y muy más bellas / que el sol cuando colora el oriente! [...]” (vv. 1-4).

⁶⁸ El soneto 45 de Gutierre de Cetina presenta los rasgos neoplatónicos que se han descrito: la importancia de los ojos (“Luz que a mis ojos das luz más serena”, v. 1), las contradicciones propias del enamorado (“gloria de mi dolor, bien de mi pena”, v. 5), la imagen de la dama escrita en el pecho del enamorado (“¡pudiese yo, como querría, mostraros / el pecho abierto, do el amor ha escrito / cuanto quiero y no acierto a descubriros!” (vv. 9-11) y, finalmente, el suspiro como muestra de dolor (“¿qué más cierta señal que mis suspiros?”, v. 14). Este poema recuerda en gran medida al soneto V de Garcilaso “Escrito está en mi alma vuestro gesto”.

⁶⁹ Dentro de la poesía de Garcilaso se encuentran otros ejemplos, como el soneto XXXVIII: “Estoy contino en lágrimas bañado, / rompiendo siempre el aire con sospiros, / y más me duele el no osar deciros / que he llegado por vos a tal estado; [...] y si quiero subir a la alta cumbre, / a cada paso espántame en la vía / ejemplos tristes de los que han caído [...]” (vv. 1-4, 8-11).

dolencia del amor. Castiglione los describe en *El Cortesano*:

el andar ordinariamente amarillo y afligido en continuas lágrimas y sospiros, el estar triste, el calar siempre o quejarse, el desear la muerte y, en fin, el vivir en extrema miseria y desventura, son las puras calidades que se dicen ser propias de los enamorados (Castiglione, 1994: 511).

Por último merece la pena mostrar otros casos en donde se observa cómo la voz poética reflexiona sobre la memoria una vez que la dama ha muerto. En la poesía de Camões la muerte de la mujer produce en el yo poético dos cuestiones vitales: la duda ante la existencia o no de la memoria tras la muerte y el recuerdo tras la muerte. En C1 el enamorado se pregunta por la presencia de la memoria en el más allá, puesto que esto es un rasgo propio del mundo terrestre. En este mismo soneto al sujeto poético le interesa que su dama no la pierda al subir al cielo para que no se olvide del amor puro que sintieron: “se lá no assento etéreo, onde subiste, / memória deste mundo se consente, / ñã te esqueças daquele amor ardente / que já nos olhos meus tão puro viste” (vv. 4-8)⁷⁰. El enamorado también se preocupa por el recuerdo de la amada en la tierra una vez que ella ha fallecido y considera que el recuerdo queda en su alma (“na minha alma enterrada te acharão”, v. 8). Hay una clara dualidad entre el cuerpo que permanece bajo el agua y el alma que estará siempre con el yo poético. Camões se ciñe al tópico de la memoria póstuma y, según Maurizio Perugi, “a perenidade da memória é metaforicamente traduzida pela imagem da mulher que permanece enterrada na própria alma do amador” (Perugi, 2012: 43). La misma composición sirve como escritura fúnebre: “e, se meus fracos versos podem tanto, / que possam prometer pequena história / daquele amor sincero e verdadeiro, / tu serás celebrada no meu canto, / porque, em quanto no mundo houver memória, / será minha escriptura teu letreiro” (vv. 9-14). Faria e Sousa en sus anotaciones es consciente de que el término “letreiro” no es tan culto como epitafio: “esto de letrado por epitafio no es culto, sino muy vulgar: pero muchos lo han dicho así” (Faria e Sousa, 1685: 61).

⁷⁰ La preocupación por el recuerdo en el más allá se repite en más composiciones del poeta portugués, como en el “Canto de Aónia”: “Recibe allá este sacrificio triste / que te ofrecen los ojos que te vieron; / si la memoria dellos no perdiste. / Que, pues los altos cielos permitieron, / que no te acompañase en tal jornada, / y para ornarse solo á ti quisieron; / nunca permitirán, que acompañada / de mí no sea esta memoria tuya, / que está de tus despojos adornada” (vv. 404-412).

5. Transformación

Durante la ausencia el enamorado recurre a la imagen de la dama que tiene impresa en el alma, lo que le permite vencer el apetito sexual y, en el mejor de los casos, se transforma en ella. Según Aparici, uno de los efectos del amor es la enajenación, cuyo grado más alto “es la transformación del amante en la amada” (Aparici, 1968: 158). Para que este proceso se cumpla el sujeto poético tiene que recogerse sobre sí mismo, esto es, mirar su interior. Castiglione no menciona de forma explícita una “transformación”, pero sí alude a una autocontemplación del enamorado que lo lleva a ver su relación con el mundo de las ideas:

El alma apartada de vicios [...] volviéndose a la contemplación de su propia sustancia casi como recordada de un pasado sueño, abre aquellos ojos que todos tenemos y pocos los usamos, y vee en sí misma un rayo de aquella luz que es la verdadera imagen de la hermosura angélica comunicada a ella (Castiglione, 1994: 529).

Como se dijo, Platón considera que las almas nacieron para juntarse⁷¹. El filósofo griego muestra la transformación como un proceso esperado, ya que lo concibe como una unión natural de las almas y no como un suceso ocasional. Ficino consideraba que a la hora de grabar el rostro de la amada en el amante una parte de la sangre de ella entra en el torrente sanguíneo del hombre y la consecuencia de la unión de las sangres es que “[el enamorado] se transforma en aquel y viceversa, por medio de la transfusión sanguínea, es decir, espiritual” (Serés, 1996: 185). Por lo tanto, para este segundo tratadista la transformación entre los enamorados es el resultado de la mezcla de sangres:

Lisias se queda con la boca abierta ante el rostro de Fedro, Fedro dirige las centellas de sus ojos a los ojos de Lisias. Y con estos destellos transmite a la vez su espíritu (*spiritus*). El rayo de Fedro se une fácilmente con el rayo de Lisias y el espíritu (*spiritus*) de uno se junta fácilmente con el espíritu del otro. Este vapor, generado en el corazón de Fedro a, al instante se dirige al corazón de Lisias, por cuya dureza se hace más denso, y de nuevo vuelve a su anterior estado, en la sangre de Fedro, de modo que, cosa asombrosa, esta sangre de Fedro está ya en el corazón de Lisias (Ficino, 2001: 204).

El poema C7 es la única composición de las analizadas en la que se describe la

⁷¹ El mejor ejemplo de esto es el mito del andrógino. Según Platón, los hombres en un pasado lejano estaban formados por dos hombres, dos mujeres o un hombre y una mujer unidos. El poder de un hombre era muy elevado, así que Zeus decide dividir a cada ser humano en dos para así reducir sus fuerzas. A partir de este momento las almas buscan su otra mitad para estar completas (Platón, 1990: 576-577).

conversión del enamorado en la dama. Este soneto posee una estructura bipartita que responde al siguiente esquema⁷²: los cuartetos son de base platónica y describen la transformación, mientras que los tercetos de carácter aristotélico narran el proceso de abstracción. Toda la composición se construye mediante silogismos aristotélicos que exponen toda una teoría amorosa⁷³. El primer cuarteto expone la conversión del sujeto lírico en la mujer, como causa del “muito imaginar” (v. 2). En consecuencia, el yo poético no desea nada más, porque ya tiene en él “a parte desejada” (v. 4). Al producirse la transformación del alma, el cuerpo ya no busca el cuerpo de la mujer, porque tiene dentro de él la belleza que la caracteriza, de tal forma que el alma se sosiega y vence cualquier tipo de pasión. Los tercetos describen el proceso de abstracción mostrando un nuevo deseo en el amante que ya no responde al apetito sexual, sino que es de carácter espiritual. El enamorado se ha convertido en puro amor y solo pretende ascender a la idea. Dicho con las palabras de Spaggiari, “O amante, ficando então reduzido a pura paixão incorpórea, aspira ligar-se à ideia da amada para se realizar, como faz a matéria-prima que procura a sua forma para existir” (Spaggiari, 2012: 60).

La oda “Pode um desejo inmenso” de Camões también es otro posible ejemplo, pero en este poema se describe el paso de la belleza concreta a la universal para lo que, según Serés, la transformación es imprescindible (Serés, 1996: 190). Al analizar este poema Pellegrini opina que en él se trata el tema de “un amore profondo, in un animo elevato, stacca dalla corporeità e concede come una vista più penetrante, capace di risalire dall’oggetto materiale alla Bellezza come idea” (Pellegrini, 1952: 102). Se puede afirmar con rotundidad que esta oda pone en práctica toda la teoría de la transformación y la abstracción que describe Castiglione en *El Cortesano*. Según el tratadista italiano, el enamorado contempla su propia alma con unos ojos distintos a los que se usan habitualmente. Es decir, existen dos tipos de ojos al igual que hay dos mundos (el terrenal y el de las ideas). Castiglione diferencia, por tanto, entre los “ojos del alma” y los “del cuerpo”⁷⁴. Gargano atribuye un término a ambos tipos: la *cogitatio* equivale a los primeros y la *visio* a los segundos⁷⁵.

⁷² Este poema recuerda al primer *Triunfo* de Petrarca, donde el autor italiano escribe “l’amante ne l’amato si trasforme” (vv. 161).

⁷³ Remito al análisis de los silogismos realizado por Spaggiari (2012).

⁷⁴ Francisco de la Torre en I, 11 también menciona a unos “humanos ojos” que se oponen a la “visión divina y rara”. En este poema el sujeto poético no es capaz de comprender la divinidad de la dama porque emplea los ojos del cuerpo y no los del alma. (La Torre, 1969: 9-10).

⁷⁵ Gargano aplica esta distinción en su análisis a la égloga II de Garcilaso: “Albanio es solo espíritu

En esta oda de Camões los “olhos imortais / que faz que leia mais do que vê escrito” (vv. 6-7) se corresponden con la *cogitatio*, ya que permiten que el enamorado acceda a otro nivel de contemplación. El sujeto poético ya no busca el cuerpo, sino que utiliza los ojos del alma para ver más allá: “e lá vê que busca o natural, / a graça, a viva cor, / noutra espécie melhor que a corporal” (v. 12-14). Frente a esos ojos, se presentan unos “olhos ausentes” (v. 22) que equivalen a la *visio*. De hecho, Camões describe el proceso de abstracción dejando una clara separación entre los dos mundos. El mundo terrenal se muestra en trece versos (vv. 22-35), donde se describe el físico de la amada que los ojos del cuerpo ya no pueden ver a causa de la ausencia. La prosopografía coincide con el tópico de la *donna angelicata* que tanto emplean los poetas de la época: “se não vêem os cabelos / que o vulgo chama de ouro, / e se não vêem os claros olhos belos, / de quem cantam que são do sol tesouro; / e se não vêem do rosto as excelências, / a quem dirão que deve / rosa, cristal e neve as aparências” (vv. 29-35). Toda esta descripción la realiza el sujeto lírico estando lejos de su dama, por lo que se basa únicamente en “aquela imagem / que as gentes nunca vêem” (vv. 19-20). Esta enumeración de rasgos se corresponde realmente con la transformación en la amada. El amado puede verla dondequiera que esté porque tiene su imagen en el interior de su alma.

El proceso de abstracción comienza en el verso 36, cuando el enamorado solo ve una luz divina. Después de la transformación, el alma, según Castiglione, “llega a estar ciega para las cosas terrenales y con grandes ojos para las celestiales y alguna vez, cuando las virtudes o fuerzas que mueven el cuerpo se hallan por la continua contemplación apartadas dél o ocupadas de sueño” (Castiglione, 1994: 529). Los versos siguientes muestran cómo el alma empieza a contemplar aquellos elementos de su propia naturaleza y se encamina hasta llegar al éxtasis. Este momento es tan intenso que el sujeto no lo puede explicar: “Aquele não sei quê, / que apira não sei como” (vv. 64-65)⁷⁶. Esta inefabilidad puede entenderse si se lee a Castiglione. El tratadista italiano

porque, privado de la presencia del objeto amado, ya no puede contemplar la forma con los sentidos (*visio*), sino únicamente contemplar el fantasma con la imaginación (*cogitatio*)” (Gargano, 2012: 101).

⁷⁶ En su artículo “Coplas del *no sé quê*” Dámaso Alonso menciona dos composiciones, una de Padilla y otra de San Juan de la Cruz, en las que se insiste en un “no sé qué” que llama la atención del sujeto poético (Alonso, 1966: 238-242). En *El Cortesano* de Castiglione también se mencionan: “[...] el saber y el hablar, los ademanes y aquel no sé qué del gesto y mil otras

considera que el alma “casi llega a estar borracha y fuera de sí misma por sobrada codicia de juntarse con ella” (Castiglione, 1994: 529)⁷⁷. Camões resume el proceso de abstracción en los siguientes versos: “como eu vi no meu longo apartamento / qual em ausência a vejo, / tais asas dá o desejo ao pensamento!” (vv. 75-77). Como resultado de la sublimación el enamorado afirma que en el interior de la dama está el sol: “o sol, que em vós está” (v. 90). el sol simboliza todo lo bueno y lo hermoso. En la teoría platónica el Sol es lo máximo a lo que el alma aspira, es el centro del mundo de las ideas. La dama se identifica con el sol, porque “la belleza de la dama puede conducir al amante hasta el Sumo Bien” (Aparici, 1968: 160).

Parece que el procedimiento que defiende Camões en su teoría amorosa es el paso de la belleza concreta a la general seguido de la elevación. Sin embargo, Castiglione opina que tienen lugar dos procesos de transcendencia antes de la elevación final. El tratadista italiano explica que primero se produce la generalización de la belleza y, luego, la del entendimiento. Esta última culmina con el *ascensus* del alma al mundo de las ideas. En las composiciones de nuestros poetas y de sus coétaneos no se encuentra ningún ejemplo donde se distingan los dos procesos defendidos por Castiglione. Esto no es de extrañar, ya que el autor italiano presenta una teoría amorosa con dos abstracciones que, para la composición poética, no resulta tan esclarecedor.

En los sonetos herrerianos seleccionados no se halla ni un solo caso en que el poeta sevillano mencione la transformación⁷⁸. Herrera suele describir el proceso amoroso o bien la elevación, pero no lo que sucede entre estos. Aun así en el último terceto de H8 se muestra una pequeña referencia al proceso de sublimación: “Que yo en

cosas [...]” (I, 53) y “[...] realmente no es sino una deshonestidad cubierta con un no sé qué que engaña a los necios” (IV, 60). García Galiano explica que el “no sé qué” de la obra de Castiglione está relacionado con la *sprezzatura*, esto es, “un descuido elegante” (García Galiano, 2010: 255). Se encuentran ejemplos ya en la literatura latina, por ejemplo, en la oda III, 24 de Horacio: “Sí, crecen sin tasa sus riquezas, pero / algo siempre, un no sé qué, / falta a esos peculios para ser completos” (vv. 62-64). Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal traducen “nescio quid” como “un no sé qué”.

⁷⁷ La relación entre el “no sé qué” y la inefabilidad de la mística se plasma en el soneto XXIX de Francisco de Medrano: “No sé cómo, no cuándo, ni qué cosa / sentí, que me llenava de dulçura: / sé que llegó a mis braços la `ermosura, / de gozarse conmigo cudiciosa [...] / surgió un gran gozo a aqueste pasmo, o sueño / –no sé cuándo, ni cómo, ni qué a sido- / que lo sensible todo puso en calma” (vv. 1-11).

⁷⁸ Kossoff recoge algunos versos en los que sí se alude a la transformación del enamorado: “Amor, en un incendio [...] / ardí del fuego tuyo [...] / todo en tu viva imagen transformado” (LXXXVIII) o “mi alma [...] / se transforma / en la belleza vuestra” (XXVII) (Kossoff, 1966: 331).

essa belleza que contemplo, / aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre, / la inmensa busco i voi siguiendo al cielo" (vv.12-14). El enamorado percibe la belleza, primero la física y después la belleza del alma⁷⁹. Por lo tanto, de forma implícita se produce una transformación, a la que Herrera no alude, y luego el proceso de abstracción que lo lleva al *ascensus*.

La transformación es un fenómeno que también se menciona en la obra de Garcilaso. De hecho, el sujeto poético creado sí llega a transformarse en el soneto V y en la canción IV y en la oda V. En estas últimas las referencias a la transformación son muy claras. En la "Ode ad Florem Gnidi", el sujeto lírico afirma: "convertido en viola, / llora su desventura / el miserable amante en tu figura" (vv. 28-30). Según Gargano, "el motivo de la transformación del amante en la amada está espléndidamente cifrado en la doble alusión a la palidez de la flor, primero, y al nombre de la dama, después" (Gargano, 2012: 129); porque la mujer se llamaba Violante⁸⁰. En la canción IV se dice: "Los ojos [...] me convirtieron luego en otra cosa" (vv. 61-64) y, después de esta afirmación, la voz poética se vuelve a ella misma, al igual que sucedía en la oda de Camões, hasta que se ciega: "En volviéndose a mí la vez primera / con el calor del rayo que salía / de su vista, que en mí se difundía, / y de mis ojos la abundante vena / de lágrimas, al sol que me inflamaba" (vv. 65-69). Por último, cabe destacar el soneto V, que supone una reafirmación del amor que siente el enamorado. La imagen de la dama grabada en el pecho se recoge en el primer cuarteto y en el segundo la voz poética introduce el tema de la fe en el ámbito amoroso (*religio amoris*). Resulta aún más interesante para este apartado el primer terceto, que explica cómo el alma del amador presenta la misma medida que la de la mujer a la que quiere: "Mi alma os ha cortado a su medida; por hábito del alma misma os quiero" (vv. 10-11)⁸¹.

⁷⁹ Al igual que hacía Camões en su oda, primero se mencionan los rasgos de la belleza física de la amada: "ricos cercos dorados, do se mira / tesoro celestial d'eterna vena; / armonía d'angélica sirena / qu'entre las perlas i el coral respira" (vv. 5-8).

⁸⁰ Lázaro Carreter, ya antes que Gargano, afirma que la transformación en la amada y el juego poético que se hace con su nombre es muy habitual en la época: "conforma a la erótica platónica y petrarquista, ya conocida por algunos poetas castellanos de cancionero, convertido en Violante misma, de igual modo que el laurel conjura a Laura y la lleva al *Canzoniere*" (Lázaro Carreter, 1986: 120).

⁸¹ Resulta clave el soneto XVIII de Aldana porque describe la alegría que produce la unión espiritual y, al mismo tiempo, la amargura ante la imposibilidad de la unión corporal: "Amor, mi Filis bella, que allá dentro / nuestras almas juntó, quiere en su fragua / los cuerpo ajuntar también, tan fuerte / que no pudiendo, como esponja el agua, / pasar del alma al dulce amado centro, / llora el velo mortal su avara suerte" (vv. 9-14).

6. Elevación del alma

Castiglione opina que la transformación, “aunque sea [un grado de amar] muy alto y tal que pocos alcanzan, todavía no se puede llamar perfeto” (Castiglione, 1994: 528). El ascenso del alma, al igual que sucedía con las etapas anteriores, resulta mucho más complejo de lo que aparenta en un primer momento. En *El Cortesano* se describen dos procesos de universalización (el de la belleza y el del conocimiento), que en la poesía se han reducido a uno para facilitar el análisis. Una vez que tiene lugar la primera abstracción, el enamorado está capacitado para ver la hermosura divina. Según la teoría de Castiglione, el alma se contempla a sí misma, alejándose de los vicios terrenales, y es consciente de la luz que posee. El alma tiene tanta luz que sus sentidos terrenales quedan ciegos y “se someten” (v. 5), como le sucede al yo poético en C9. El tratadista italiano concede una gran importancia al fuego purificador en su descripción de la elevación del alma:

el alma, encendida en el santísimo fuego por el verdadero amor divino, vuela para unirse con la natura angélica y no solamente en todo desampara a los sentidos y a la sensualidad con ellos, pero no tiene más necesidad del discurso de la razón, porque, transformada en ángel, entiende todas las cosas inteligibles y sin velo o nube alguna ve el ancho piélago de la pura hermosura divina y en sí le recibe y, recibéndole, goza aquella suprema bienaventuranza que a nuestros sentidos es incomprensible (Castiglione, 1994: 530).

Camões alude a una pequeña elevación del pensamiento del sujeto lírico en C5. Sin embargo, se trata de un ascenso de tipo mental, ya que el alma permanece en mundo terrenal y no llega a elevarse realmente. Como consecuencia de este amago de *ascensus*, adquiere la capacidad de observar elementos divinos en el plano terrestre: “Quando da bela vista e doce riso / tomando estão meus olhos mantimento, / tão enlevado sinto o pensamento, / que me faz ver na terra o paraíso” (vv. 1-4).

La descripción realizada por Castiglione se lleva a la práctica en dos sonetos de Herrera: H8 y H10. El poeta sevillano emplea ideas que ya recogía el italiano en *El Cortesano*, como la transformación del alma en un ángel con alas: “alas roxas bate” (H10, v. 7); o la importancia del fuego: “ardiendo vuestro dulce fuego en ella” (H10, v. 8)⁸². El *ascensus* herreriano se muestra en términos claramente platónicos: el alma presa

⁸² Kossoff interpreta que “alas roxas” se refiere al color rojo como purpúreo y hermoso (Kossoff, 1966: 286). No obstante, su primera acepción del color rojo se destaca su relación con el fuego. De este modo se podría interpretar que las alas son rojas por el efecto del fuego.

en el cuerpo se libera paulatinamente a medida que asciende hacia el cielo. Las palabras empleadas recuerdan a la filosofía platónica: “el noble pecho qu’en mortal cadena / al alto Olimpo levantars’aspira” (H8, vv. 3-4) o “por quien, libre mi alma, en alto vuelo / las alas roxas bate i huye el suelo” (H10, vv. 6-7).

La unión con Dios, fin último del proceso de elevación en la teoría de Castiglione, manifiesta su orientación religiosa. Con las palabras del propio Castiglione: “en fin muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida, como ya murieron aquellos santos padres, las almas de los cuales tú, con aquella ardiente virtud de contemplación, arrebataste del cuerpo y juntaste con Dios” (Castiglione, 1994: 533). En los poemas seleccionados para este trabajo la voz poética no llega a juntarse con Dios en ningún momento. No obstante, sí que se refleja la importancia de la religión en C1, cuando el enamorado se dirige al alma de su dama fallecida para que interceda por él ante Dios y, de este modo, que él anticipe la hora de su muerte: “pede a Deus, que teus anos encurtou, / que tão cedo de cá me leve a ver te, / quão cedo de meus olhos te levou” (vv. 12-14). En el resto de los poemas no se alude a ningún dios de tipo religioso, pero sí se intuye la presencia de un ser superior que controla el cosmos, lo que recuerda al *demiurgo* platónico que ordena el universo. El mejor ejemplo de esto es C6, porque en esta composición se describe a un ser que junta el cuerpo con el alma para generar vida: “Aquele saber grande, que ajuntou / esp(i)rito e corpo em liga generosa” (vv. 5-6). En algunos poemas de Camões se pueden observar alusiones a un Dios, pero esto no sucede en la poesía herreriana. María Rosa Lida afirma que “el cielo de que la amada da muestra no tiene nada de peculiarmente Cristiano; Herrera ha evitado cuidadosamente toda alusión específica a Dios, los ángeles, los bienaventurados, la gloria” (Lida, 1977: 273).

7. Clasificación de los sonetos

El análisis anterior de los distintos elementos neoplatónicos que conforman los sonetos de Camões y Herrera deriva en la agrupación de las composiciones atendiendo a la carga filosófica que contengan. Podemos clasificarlos en dos grupos: los poemas neoplatónicos teóricos y los híbridos.

Los sonetos teóricos son más abundantes en la poesía camoniana. De hecho, de

los veinte que se estudian en el trabajo consideramos que diez desarrollan ideas puramente neoplatónicas, seis de Camões y cuatro de Herrera. El listado de poemas teóricos sería el siguiente:

C1: “Alma minha gentil, que te partiste”
 C4: “Quem quiser ver de Amor ãa excelencia”
 C5: “Quando da bela vista e doce riso”
 C6: “Pelos extremos raros que mostrou”
 C7: “Transforma-se o amador na cousa amada”
 C9: “Os vossos belos olhos, que competem”

H4: “Yo voi por esta solitaria tierra”
 H6: “En vano error de dulce engaño espero”
 H7: “Yo vi unos bellos ojos que hirieron”
 H8: “Serena Luz, en quien presente espira”

La teoría de la dualidad queda recogida en C1, donde, como ya se vio, se recurre al léxico neoplatónico: *alma*, *corpo*, *ceos*, *terra*, *memória*, etc. La divinización de la dama, caracterizada como obra maestra de Dios, está presente en C6 y C5. Este último también describe un pequeño proceso de elevación hacia el cielo, que se relaciona con el poema C9. Camões se limita a mencionar el *ascensus* en estas dos composiciones sin llegar a dar una explicación detallada. La verdadera descripción del proceso de elevación del alma la realiza Herrera en H8. La representación del ascenso hacia el cielo y el desprendimiento de los elementos materiales se explica con todo lujo de detalles en este poema, cuyo único tema es ese: la elevación neoplatónica.

Los sonetos C4, H4, H6 y H7 muestran a unos enamorados que se lamentan de la distancia que los separa de su amada. Predomina el tema de la ausencia, pero aparecen otros de forma secundaria como el sufrimiento o la constancia amorosa. Este último es especialmente recurrente en C4, H6 y H7. El soneto C7 contiene ideas neoplatónicas y aristotélicas, conciliando las dos corrientes filosóficas. No obstante, lo hemos incluido en este primer grupo porque en él se formula una explicación de carácter puramente teórico.

Todos los sonetos restantes forman un segundo grupo, integrado por composiciones que no explican ni teorizan sobre un concepto neoplatónico. En estos poemas los rasgos neoplatónicos van acompañados de elementos pertenecientes a otras corrientes literarias. Se incluyen en este grupo:

C2: “Grande tempo há que soube da Ventura”

C3: “Cara minha inimiga, em cuja mão”

C8: “Quem pode livre ser, gentil Senhora”

C10: “Vós que, dos olhos suaves e serenos”

H1: “El sátiro qu'el fuego vio primero”

H2: “No puedo sufrir más el dolor fiero”

H3: “Suspiro, i pruebo con la voz doliente”

H5: “¿Dó vas? ¿dó vas, crüel, dó vas? Refrena”

H9: “Estoi pensando en mi dolor presente”

H10: “Clara, suave luz, alegre i bella”

Estos poemas fusionan elementos neoplatónicos con otros propios de la poesía cortesana y la italianizante, como era habitual en la época. En los sonetos C2, C3, C8, H2 y H5 se introduce el tópico de la “belle dame sans merci”. El grado de unión entre las tradiciones varía de un poema a otro. El mayor grado de fusión se da en C8 y H5, mientras que en C2, C3 y H2 las corrientes se diferencian perfectamente. También es distinto el grado de neoplatonismo, como se puede observar al comparar el poema C2 y C3. Este último trata el tema de la muerte y la dualidad con términos puramente neoplatónicos, pero incluye algunas palabras propias de la tradición cortesana (*inimiga* o *Ventura*). Esta situación se invierte en C2, donde solo los cuatro versos finales son neoplatónicos. La tradición cortesana se recoge también en C10, donde se presenta un amor que aumenta con los contrarios, y en H9, cuyo último verso refleja la falta de libertad del enamorado ante su dama.

La corriente italiana también va a estar presente, especialmente en los sonetos de Herrera a partir de la metáfora ígnea petrarquista o la concepción de la dama como una “*donna angelicata*”. La imagen del fuego se une al neoplatonismo en los sonetos H1, H3, H5, H9 y H10. Al igual que ocurría con la tradición cortesana, el grado de fusión con la filosofía neoplatónica varía. De tal forma que el poema H10 pertenecería a nuestro primer grupo si no fuera por los tercetos, marcados claramente por la oposición *hielo* y *fuego*. La descripción de la mujer como “*donna angelicata*” se da en todos aquellos poemas en que se menciona la belleza física de la dama, como era habitual en la época.

CONCLUSIÓN

El trabajo ha comenzado con el planteamiento de un par hipótesis que sugieren que los dos poetas podrían haberse conocido personalmente: el contacto de ambos escritores con la familia Gelves y el intercambio epistolar. Aunque no se puede saber con seguridad si mantenían algún tipo de relación y, en ese caso, qué tipo de conexión, sí se advierten modelos literarios comunes, como Garcilaso o algunos autores italianos. Una vez establecida esa herencia común se han analizado los diferentes elementos neoplatónicos presentes en sus composiciones: la dualidad platónica entre cuerpo y alma, el papel de la dama y su representación literaria, el proceso de enamoramiento a través de los ojos, los síntomas de dicho enamoramiento, la transformación del enamorado en la dama y, por último, la elevación del alma.

A pesar de tener los mismos referentes culturales, cada uno de estos poetas los modificó dando lugar a distintos resultados. Asimismo se ha comprobado que sus composiciones se basan en la poesía italianizante, la cancioneril y la filosofía neoplatónica, aunque el peso de estas tradiciones varía de un poema a otro. Estas corrientes, que a priori parecen completamente ajenas al neoplatonismo, tienen algunos rasgos que las relacionan con esta filosofía.

La libertad es el nexo entre la poesía cortesana y el neoplatonismo. Según esta corriente filosófica el alma está presa en el cuerpo, porque son elementos de distintos mundos. Esto implica que la materia espiritual se encuentre encerrada en una forma terrenal. En la tradición cortesana el enamorado actúa como un servidor de su dama, por lo que su libertad depende de ella. El amor cortés establece una relación de subordinación entre el amante y la dama. Por este motivo, en el neoplatonismo se habla de una libertad espiritual, mientras que en el amor cortesano estamos ante un enamorado que actúa como un “siervo de amor”. La crueldad de la dama, tópico repetido en las composiciones de estos dos poetas, también tiene un punto común con el neoplatonismo. Tanto en el neoplatonismo como en la tradición cortesana la mujer no tiene por qué ser cercana con el hombre. En el primer caso el enamorado solo necesita una mirada de la dama para poder ascender y en el segundo el amante la quiere a pesar de que ella sea cruel.

La metáfora ígnea petrarquista y las oposiciones derivadas (*frío y calor, nieve y*

fuego) confieren gran relieve al componente lumínico-térmico y en el neoplatonismo la importancia del fuego está más que demostrada. Este elemento, básico en cualquier teoría amorosa, en el neoplatonismo tiene una función purificadora. Herrera destaca por la fusión de estas dos tendencias literarias, aunque también encontramos dispersos en sus poemas algunos elementos cortesanos. Como rasgo más característico de su poesía destaca la presencia de juegos con la luz y el fuego. En muchos de sus poemas el grado de unión entre las dos corrientes impide saber tan alto que no se sabe con exactitud a cuál se refiere. Camões, por el contrario, tiende a combinar el neoplatonismo con el amor cortesano.

La profundidad con la que tratan estos dos poetas los temas neoplatónicos varía, aunque comparten la ausencia, la memoria y el recuerdo. Además de estos asuntos, Herrera se centra en la fase de la elevación y en la concepción de la dama como un sol. En cambio, el poeta portugués presta mayor atención a la muerte y a la divinización de la dama. El tono de los poemas también difiere: la mayor parte de los sonetos herrerianos reflejan el sufrimiento del enamorado, mientras que el amante en la poesía de Camões muestra el vigor y la constancia del sentimiento amoroso.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- Aldana, Francisco de (1985), *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- Apolonio de Rodas (1994), *Argonáuticas*, ed. de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos.
- Boscán, Juan (1999), *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Camões, Luís de (1989), *Lírica de Camões*, ed. de Leodegário A. de Azevedo Filho, vol. I y II, Lisboa, Casa da Moeda.
- Camões, Luís de (2005), *Rimas*, ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão, Almedina, Coimbra.
- Camões, Luís de (2001), “*De tão divino acento em voz humana*” (*leituras dos sonetos de Camões*), ed. de Xosé Manuel Dasilva, Universidad de Vigo, Norgráfica.
- Capellanus, Andreas (1984), *De amore: Tratado sobre el amor*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El festín de Esopo.
- Castiglione, Baltasar de (1994), *El cortesano*, traducción de Boscán, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra.
- Cetina, Gutierre de (1981), *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra.
- Ficino, Marsilio (2001), *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis*, ed. de Rocío de la Villa Ardura [2001, reimpresión], Madrid, Anaya [1986, primera edición].
- Figuerola, Francisco de (1989), *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra.
- Garcilaso de la Vega (1972), *Poesías castellanas completas de Garcilaso de la Vega*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia.
- Herrera, Fernando de (1908), *Algunas obras de Fernando de Herrera*, edición de Adolphe Coster, París, H. Champion.
- Herrera, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.
- Herrera, Fernando de (2006), *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra [1985, primera edición].
- Horacio (2000), *Odas y epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra.
- Hurtado de Mendoza, Diego (2007), *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

- León, Fray Luis de (2012), *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española.
- Medrano, Francisco de (1988), *Poesía*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra.
- Padilla, Pedro de (2010), *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- Pérez de Moya, Juan (1995), *Philosophia secreta de la gentilidad*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Petrarca, Francesco (1984), *Cancionero*, ed. de Jacobo Cortines, vol. I y II, Madrid, Cátedra.
- Platón (1990), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1969), *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- La Torre, Francisco de (1969), *Poesías*, ed. de Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

Estudios

- Alonso, Dámaso (1966), “Coplas del *no sé qué*”, en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 238-242.
- Alsina Clota, José (1989), *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos.
- Aparici Llanas, M^a Pilar, “Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 44, pp. 121-167.
- Benedetto, Ubaldo si (1966-67), “Fernando de Herrera: Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético”, *Filología Moderna*, 25, 2, pp. 21-46.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (1999), *História crítica da literatura portuguesa*, vol. II, *Humanismo e Renascimento*, Lisboa, Verbo.
- Blecua, José Manuel (1990), “Las *Solíadas* de Don Diego Félix de Quijada y Riquelme”, en *Homenajes y otras labores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 189-192.
- Cidade, Hernâni (1971), *Luis de Camões*, Lisboa, Arcadia.
- (1967), *Luís de Camões. O lírico*, Brasil, Livraria Bertrand.
- Coster, Adolphe (1908), *Fernando de Herrera (El divino)*, París, Librairie Anvienne.

- Fernández Mosquera, Santiago (1999), *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- Filgueira Valverde, José (1982), *Camões*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Gallego Morell, Antonio (2003), “El andaluz Fernando de Herrera”, en *El Renacimiento español*, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp, 283-310.
- García Galiano, Ángel (2010), “Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo”, en *Escritura e imagen*, 6, pp. 241-266.
- Gargano, Antonio (2012), “*Imago mentis*: fantasma y criatura real en la lírica castellanada del siglo XVI”, en *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 95-131.
- Gavilanes, José Luis y António Apolinário (2000), *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, pp, 174-193.
- Gonçalves Pires, Maria Lucília y José Adriano de Carvalho (1999), *História crítica da literatura portuguesa*, vol. III *Maneirismo e Barroco*, Verbo, Lisboa.
- González Quintás, Elena (2001) “La metáfora neoplatónica en la poesía renacentista y barroca Española” en *Identidad y cultura. Reflexiones desde la filosofía*, A Coruña, pp. 295-315. <<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11187/CC-68%20art%2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y> > [Fecha de consulta: 14/03/2017].
- Green, Otis (1969), *España y la tradición occidental*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 94-194.
- Kossoff, A. David (1966), *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española.
- Lapesa, Rafael (1948), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente.
- Lapesa, Rafael (1971), “Poesía de cancionero y poesía italianizante” en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 145-171.
- Lázaro Carrter, Fernando (1983), “La *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega”, en Víctor García de la Concha, ed., *Academia literaria renacentista*, vol. IV, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 109-126.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1977), “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 179-290.
- Macrí, Oreste (1970), *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya.

- (1972), *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.
- Manero Sorolla, María Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- (1992), “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, 68, pp. 5-71.
- (2015), “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación”, *Cuadernos de filología italiana*, 12 pp. 247-260.
- Marcos, Ángel y Pedro Serra (1999), *Historia de la literatura portuguesa*, Salamanca, Luso Española Ediciones.
- Mata Induráin, Carlos (2000), “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro: dos sonetos del Conde de Villamediana”, *Anuario filosófico*, 33, 66, Navarra, pp. 641-654.
- Marnoto, Rita (1997), *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Morros Mestres, Bienvenido (1998), *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2014), “La *descriptio puellae*. Tradición y escritura”, Salamanca, SEMYR, pp. 151-183.
- Navarro Tomás, Tomás (1983), *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor.
- Parker, Alexander A. (1980), “Dimensiones del Renacimiento español”, en Franciso Rico, dir., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 54-70.
- Parker, Alexander A (1986), “Fernando de Herrera” en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, pp. 72-82.
- Pedraza Jiménez, Felipe-B y Milagros Rodríguez Cáceres (1980), *Manual de literatura española II. Renacimiento*, Navarra, Cenlit Ediciones, pp. 399-421.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (1997), *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, University of Manchester.
- (2004), *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- (2011), “Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVIII”, en *Edad de Oro*, XXX, pp. 257-296.

- (2015), “*Que grande variedade vão fazendo*, la égloga I de Camões en el canon bucólico peninsular” en *Límite*, 9, pp. 101-196.
 - (2015), “Canon bucólico y *dispositio* en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla”, *Crítico*, 125, pp. 133-152.
 - (2017), “De las églogas pastoriles a *La Galatea*: paradigmas convergentes de la pastoral”, *Crítica Hispánica* (en prensa).
- Perugi, Maurizio (2012), “*Cara minha inimiga, em cuja mão*” en *Comentario a Camões*, vol. II, Sonetos, Lisboa, Edições Cotovia.
- (2016) “Achegas ao comentário da ode *Pode um desejo imenso*”, en Rita Marnoto, coord., *Comentário a Camões*, vol. III, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 177-194.
- Pina Martins, José Victorino de (1999), “Camões: poeta renascentista” en Cardoso Bernardes, José Augusto, ed., *História crítica da literatura portuguesa*, vol. II, Lisboa, Verbo, pp. 412-418.
- Pozuelo Yvancos, José María (1976), “Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo”, en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 548-568.
- Prieto Conca, Elisa (2015), *Música y paideia: Il Cortegiano de Castiglione en la formación del arquetipo moral en el humanismo español*, Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez Alonso, Cristóbal y Marta González González (1999), *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina: Libro V y selección del libro VII*, Madrid, Akal Clásica.
- Rodríguez Marín, Francisco (1927), “El Divino Herrera y la condesa de Gelves”. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1º de junio de 1911. Madrid, Peláez, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn87t9>> [Fecha de consulta: 10/11/2016]
- Sabatino, Maglione (1980), “Fernando de Herrera and Neoplatonism”, *Hispanófila*, 23, 69, pp. 45-71.
- San Miguel, José Ramón (1964), *De Plotino a San Agustín: el conocimiento en San Agustín y en el neoplatonismo*, Madrid, Editorial Agustinus.
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- (2003), *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

- Silva, Vítor Manuel Aguiar e (1999), “As contradições do Amor na lírica de Camões” en Bernardes, José Augusto Cardoso, ed., *História crítica da literatura portuguesa*, vol. II, Lisboa, Verbo, pp. 412-417.
- (2008), *A lira dourada e tuba canora: novos ensaios camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia.
- Sousa, Manuel de Faria y (1685), *Rimas várias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España. Ofrecidas al muy ilustre señor D. Ivan da Sylva Marqués de Gouvea, presidente del dezembargo del paço, y mayordomo mayor de la casa real. Commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la orden de Christo*. Tomo I y II, Lisboa, imprenta de Theotonio Damaso de Mello, Impresor de la Casa Real.
- Spaggiari, Bárbara (2012), “*Transforma-se o amador na cousa amada*”, en *Comentario a Camões*, vol. I *Sonetos*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 57-79.
- (2012) “Algumas observações acerca do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada*”, en *Comentario a Camões*, vol. I *Sonetos*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 223-252.
- Torres Salinas, Ginés (2013), *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*, Granada, Universidad de Granada.
- Valbuena Prat, Ángel (1968), “Camões y Garcilaso”, en *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 578-592.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1983), *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Madrid, Narcea.
- Willis, Clive (1995), “Camões y España”, en *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 5, pp. 73-85.

APÉNDICE

Se transcriben a continuación los textos de los sonetos utilizados a lo largo del trabajo, con numeración correlativa e indicación de las páginas de las ediciones seguidas de los dos autores principales del estudio, Herrera (2006) y Camões (2001). Se añade una antología de sonetos castellanos, representativos del tema neoplatónico, identificados mediante el número de poema con que figuran en la edición correspondiente, seguido de la página: Aldana (1985), Boscán (1999), Cetina (1981), Figueroa (1989), La Torre (1969), Medrano (1988).

Herrera

- “El sátiro qu'el fuego vio primero” (H1, 358)
- “No puedo sufrir más el dolor fiero” (H2, 366)
- “Suspiro, i pruebo con la voz doliente” (H3, 368)
- “Yo voi por esta solitaria tierra” (H4, 369)
- “¿Dó vas? ¿dó vas, crüel, dó vas? Refrena” (H5, 372)
- “En vano error de dulce engaño espero” (H6, 372-373)
- “Yo vi unos bellos ojos que hirieron” (H7, 375)
- “Serena Luz, en quien presente espira” (H8, 396-396)
- “Estoi pensando en mi dolor presente” (H9, 399)
- “Clara, suave luz, alegre i bella” (H10, 411)

Camões

- “Alma minha gentil, que te partiste” (C1, 143)
- “Grande tempo há que soube da Ventura” (C2, 146)
- “Cara minha inimiga, em cuja mão” (C3, 151)
- “Quem quiser ver de Amor ãa excelencia” (C4, 153)
- “Quando da bela vista e doce riso” (C5, 157)
- “Pelos extremos raros que mostrou” (C6, 163)
- “Transforma-se o amador na cousa amada” (C7, 165)
- “Quem pode livre ser, gentil Senhora” (C8, 170)
- “Os vossos belos olhos, que competem” (C9, 175)
- “Vós que, dos olhos suaves e serenos” (C10, 202)

Otros sonetos españoles

- “No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa” (Medrano, XXIX, 1988: 254)
- “¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando” (Aldana, XVIII, 1985: 201-202)
- “Clara fuente de luz, nuevo y hermoso” (Aldana, LXII, 1985: 431-432)
- “Luz que a mis ojos das luz más serena” (Cetina, 45, 1981: 122)
- “Quien dize que'l ausencia causa olvido” (Boscán, LXXXV, 1999: 194)
- “Las tres Gracias que tienen el poder” (Figueroa, XXX, 1989: 142)
- “Hermosos ojos donde Amor se anida” (Figueroa, LI, 1989: 152)
- “¡Oh espíritu sutil dulce y ardiente” (Figueroa, LXXIX, 1989: 163)
- “Eterno mal y grato mal eterno” (La Torre, I, 3, 1969: 4)
- “El ídolo puríssimo que adoro” (La Torre, I, 11, 1969: 9-10)
- “Tí tiro, triste, y solo, y apartado” (La Torre, I, 19, 1969: 19-20)
- “Ay, no te alexes, Fili, ay, Fili, espera” (La Torre, II, 4, 1969: 42)

“Títiro, yo voy por esta solitaria” (La Torre, II, 14, 1969: 58)

“La blanca nieve y la purpúrea rosa” (La Torre, II, 23, 1969: 70)

Aparte de los sonetos, se ha considerado oportuno proporcionar fragmentos de otros poemas ilustrativos, también citados en el presente estudio:

“Que grande variedade vão fazendo”, vv. 398-440 (Camões, 2005: 318-319)

“Pode um desejo inmenso” (Camões; en Perugi, 2016: 87-90)

“El dulce lamentar de dos pastores” (Garcilaso, 1972: 119-134)

Soneto III (H1)

El sátiro qu'el fuego vio primero,
de su vivo esplendor todo vencido,
llegó a tocallo, mas provó, encendido,
qu'era, cuanto hermoso, ardiente i fiero.

Yo, que la pura luz do ardiendo muero,
mísero vi, engañado y ofrecido
a mi dolor, en llanto convertido
acabar no pensé, como ya espero.

Belleza i claridad antes no vista,
dieron principio al mal de mi desseo,
dura pena i afán a un rudo pecho.

Padesco el dulce engaño de la vista;
mas si me pierdo con el bien que veo,
¿cómo no estoi ceniza todo hecho?

Soneto VII (H2)

No puedo sufrir más el dolor fiero,
ni ya tolerar más el duro assalto
de vuestras bellas luzes, antes falto
de paciencia i valor, en el postrero

trance, arrojando el yugo, desespero,
i por do voi huyendo, el suelo esmalto
de rotos lazos, i levanto en alto
el cuello osado, i libertad espero.

Mas, ¿qué vale mostrar estos despojos,
i la ufanía d'alcançar la palma
d'un vano atrevimiento sin provecho?

El rayo que salió de vuestros ojos
puso su fuerça en abrasar mi alma,
dexando casi sin tocar el pecho.

Soneto XI (H3)

Suspiro, i pruevo con la voz doliente
qu'en su dolor espire l' alma mía;
crece el suspiro en vano, i mi agonía,
i el mal renueva siempre su accidente.

Estas peñas, do solo muero ausente,
rompe mi suspirar en noche i día;
i no hiere, ¡ô dolor de mi porfía!,
a quien estos suspiros no consiente.

Suspirando no muero, i no deshago
parte de mi pasión, mas buelvo al llanto,
y cessando las lágrimas, suspiro.

Esfuerça Amor el suspirar que hago,
i, como el cisne muere en dulce canto,
así acabo la vida en el suspiro.

Soneto XII (H4)

Yo voi por esta solitaria tierra,
d'antiguos pensamientos molestado,
huyendo el resplandor del Sol dorado
que de sus puros rayos me destierra.

El passo a la esperança se me cierra;
d'un ardua cumbre a un cerro vo enriscado,
con los ojos bolviendo al apartado
lugar, solo principio de mi guerra.

Tanto bien representa la memoria,
i tanto mal encuentra la presencia;
que me desmaya el coraçón vencido.

¡O crueles despojos de mi gloria,
desconfiança, olvido, celo, ausencia!
¿por qué cansáis a un mísero rendido?

Soneto XIII (H5)

“¿Dó vas? ¿dó vas, crüel, dó vas? Refrena,
refrena el pressuroso passo, en tanto
que de mi dolor grave el largo llanto
a abrir comiença esta honda vena.

Oye la boz de mil suspiros llena,
i de mi mal sufrido el triste canto,
que no podrás ser fiera i dura tanto
que no te mueva esta mi acerba pena.

Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos,
antes que quede oscuro en ciega niebla”,
dezía, en sueño o en ilusión perdido.

Bolví; halléme solo i entre abrojos,
i, en vez de luz, cercado de tiniebla,
i en lágrimas ardientes convertido.

Soneto XV (H6)

En vano error de dulce engaño espero,
i en la esperança de mi bien porfío,
i aunque veo perderm', el desvarío
me lleva del Amor a donde muero.

Ojos, de mi desseo fin postrero,
sola ocasión del alto furor mío:
tended la luz, romped aqueste frío
temor que me derriba en dolor fiero.

Porque mi pena es tal que tanta gloria
en mí no cabe, i desespero cuando
veo que'l mal no devo merecello,

pues venço mi pasión con la memoria
i con la onra de saber, penando,
que nunca a Troya ardió fuego tan bello.

Soneto XIX (H7)

Yo vi unos bellos ojos que hirieron
con dulce flecha un corazón cuitado,
y que, para encender nuevo cuidado,
su fuerça toda contra mí pusieron.

Yo vi que muchas vezes prometieron
remedio al mal que sufro no cansado,
i que, cuando esperé vello acabado,
poco mis esperanças me valieron.

Yo veo que s'asconden ya mis ojos
i crece mi dolor, i llevo ausente
en el rendido pecho el golpe fiero.

Yo veo ya perderse los despojos
i la membrança de mi bien presente,
i, en ciego engaño d'sperança, muero.

Soneto XXXVIII (H8)

Serena Luz, en quien presente espira
divino amor, qu'enciende i junto enfrena
el noble pecho qu'en mortal cadena
al alto Olimpo levantars'aspira;

ricos cercos dorados, do se mira
tesoro celestial d'eterna vena;
armonía d'angélica sirena
qu'entre las perlas i el coral respira:

¿Cuál nueva maravilla, cuál exemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
aquessa sombra del hermoso?

Que yo en essa belleza que contemplo,
aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre,
la inmensa busco i voi siguiendo al cielo.

Soneto XLI (H9)

Estoi pensando en mi dolor presente,
i procuro remedio al mal instante;
pero soi en mi bien tan inconstante
qu'a cualquier'ocasion buelvo la frente.

Cuando m'aparto i pienso estar ausente,
de mi peligro estoí menos distante;
siempre voi con mis ierros adelante,
sin que de tantos daños escarmiente.

Noble vergüenza del valor perdido,
¿por qué no abrasas este frio pecho,
i deshazes mi ciego desvarío?

Si tú me sacas deste error d'olvido;
podré decir, en onra deste hecho,
que sólo devo a ti poder ser mío.

Soneto XLV (H10)

Clara, suave luz, alegre i bella,
que los safiros i color del cielo
teñís de la esmeralda con el velo
que resplandece en una i otra estrella;

divino resplandor, pura centella,
por quien, libre mi alma, en alto vuelo
las alas roxas bate i huye el suelo,
ardiendo vuestro dulce fuego en ella:

si yo, no sólo abraso el pecho mío,
mas la tierra i el cielo, i en mi llama
doi principio inmortal de fuego eterno,

¿por qu'el rigor de vuestro antiguo frío
no podré ya encender?; ¿por qué no inflama
mi estío ardiente a vuestro elado invierno?

Soneto II (C1)

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
algũa cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,

pede a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver te,
quão cedo de meus olhos te levou.

Soneto XXIII (C2)

Grande tempo há que soube da Ventura,
a vida que me tinha destinada;
que a longa experiência da passada
me dava claro indicio da futura.

Amor fero e cruel, Fortuna escura,
bem tendes vossa força exprimentada;
assolai, destrui, não fique nada,
vingai-vos desta vida, que inda dura.

Soube o Amor, da Ventura, que a não tinha;
e, porque mais sentisse a falta dela,
de imagens impossíveis me mantinha.

Mas vós, Senhora, pois que minha estrellã
não foi melhor, vivei nesta alma mina,
que não tem a Fortuna poder nella.

Soneto VII (C3)

Cara minha inimiga, em cuja mão
pôs meus contentamentos a Ventura;
faltou-te a ti na terra sepultura,
porque me falte a mim consolação.

Eternamente as ágoas lograrão
os teus olhos terrestres e a figura
mas, en quanto a vida triste dura,
na minha alma enterrada te acharão.

E, se meus rudos versos podem tanto,
que possam prometer pequena história
daquele amor tão puro e verdadeiro,

celebrada serás sempre em meu canto,
porque, em quanto no mundo houver memória,
será minha escriptura teu leteiro.

Soneto L (C4)

Quem quizer ver de Amor ãa excelencia,
onde sua fineza mais se apura,
atente onde me põe minha ventura,
por ter de minha fé experiência.

Onde esperanças matam a longa ausência,
em temeroso mar, e(m) guerra dura,
ali a saúde (me) faz segura,
quando mais risco corre, a paciência.

Ponha-me, enfim, Fortuna e o duro Fado
em nojo, morte, dano e perdição,
ou em sublime e próspera ventura;

ponha-me, enfim, em baixo ou em alto estado;
que até na dura morte me acharão,
na língua o nome, nalma a vista pura.

Soneto XLIII (C5)

Quando da bela vista e doce riso
tomando estão meus olhos mantimento,
tão enlevado sinto o pensamento,
que me faz ver na terra o paraíso.

Tanto da vida humana estou diviso,
que qualquer outro bem julgo por vento,
certo que, em passo tal, segundo sento,
Que assaz de pouco faz quem perde o siso.

Em vos louvar, Senhora, não me fundo,
porque quem vossas cousas claro sente,
sentirá que não póde conhecê-las;

que de tanta estranheza sois ao mundo,
que não é de estranhar, Dama excelente,
que quem vos fez fizesse sol e estrelas.

Soneto XLI (C6)

Pelos extremos raros que mostrou
em saber Palas, Vénus em fermosa,
Diana em casta, Juno em animosa,
África, Europa e Ásia as adorou.

Aquele saber grande, que ajuntou
esp(i)rito e corpo em liga generosa,
esta mundana máquina lustrosa,
de só quatro Elementos, fabricou.

Mas mor milagre fez a Natureza
em vós, Senhoras, pondo em cada ãa
o que por todas quatro repartiu.

A vós seu resplendor deu Sol e Lũa,
a vós com vida, luz, graça e pureza,
Ar, Fogo, Terra e Agoa vos serviu.

Soneto LXII (C7)

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nella está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semidea
que, como um acidente em seu sojeito,
assi com a alma minha se confórma.

Está no pensamento como idea;
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples, busca a forma.

Soneto XLIX (C8)

Quem pode livre ser, gentil Senhora,
vendo-vos com juízo sossegado,
se o Menino, que de olhos é privado,
nas mininas de vossos olhos mora?

Ali manda, ali reina, ali namora,
ali vive das gentes namorado,
que o vivo lume e o rost(r)o delicado,
imagens são nas quais Amor se adora.

Quem vê que em branca neve nascem rosas
que crespos fios de ouro vão cercando,
se por entre esta luz a vista passa,

raios d'ouro verá, que as desejosas
almas estão no peito traspassando,
assi como um cristal o sol traspassa.

Soneto XXXVIII (C9)

Os vossos belos olhos, que competem
com o sol em fermosura e claridade,
enchem os meus de tal suavidade,
que em lágrimas, de vê-los, se derretem.

Meus humanos sentidos se sometem,
quase cegos da humana divindade
e da triste prisão, da escuridade
cheos de medo, por fugir remetem.

Mas se nisto me vedes pôr acerto,
o(s) áspero(s) desprezo, com que oulhais,
torna a despertar a alma enfraquecida.

Ó gentil cura, Ó divinal concerto!
Que fará o favor de vós não dais,
quando vosso desprezo torna a vida?

Soneto LXV (C10)

Vós que, dos olhos suaves e serenos,
com justa causa a vida cativais,
e que os outros cuidados condenais
por indevidos, baxos e pequenos;

se inda de amor domesticos venenos
nunca provastes, quero que saibais
que tanto é mais o amor despois que amais,
quanto são mais as causas de ser menos.

E não presuma alguém que algum defeito,
quando na cousa amada se apresenta,
possa diminuir o amor perfeito.

Antes o dobra mais; e, (se) atormenta,
pouco e pouco o desculpa o brando peito,
que amor com seus contrários se accrescenta.

Soneto XXIX (Francisco de Medrano)

No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa
sentí, que me llenaba de dulçura;
sé que llegó a mis brazos la 'ermosura
de gozarse conmigo cudiciosa.

Sé que llegó, si bien con temerosa
Vista, resistí apenas su figura:
luego pasmé, como el que en noche oscura,
perdido el tino, el pie mover no osa.

Siguió un gran gozo a aqueste pasmo, o sueño
—no sé cuándo, ni cómo, ni qué a sido—
que lo sensible todo puso en calma.

Ignorallo es saber; que es bien pequeño
el que puede abarcar solo el sentido,
y éste pudo caber en sola l'alma.

Soneto XVIII (Francisco de Aldana)

“¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos, trabados,
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando,

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?”

“Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpo ajuntar también, tan fuerte

que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte”.

Soneto LXII (Francisco de Aldana)

Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
Rico de luminarias, patrio cielo,
Casa de la verdad sin sombra o velo,
De inteligencias ledos, almo reposo.

¡Oh, cómo allá estás, cuerpo glorioso,
tan lejos del mortal caduco velo,
casi un Argos divino alzado a vuelo,
de nuestro humano error libre piadoso!

¡Oh patria amada, a ti sospira y llora
esta en su cárcel alma peregrina,
llevada errando de uno en otro instante;

esa cierta beldad que me enamora,
suerte y sazón me otorgue tan benina
que, do sube el amor, llegue el amante.

Soneto 45 (Gutierre de Cetina)

Luz que a mis ojos das luz más serena,
Vida que da la vida al alma mía,
Beldad por quien se aparta y desvía
De sentir el sentido y enajena;

gloria de mi dolor, bien de mi pema
de todo mi pesar sola alegría,
fuego que hace arder mi fantasía
del más sabroso ardor que amor ordena;

¡pudiese yo, como querría, mostraros
el pecho abierto, do el amor ha escrito
cuanto quiero y no acierto a descubriros!

Mas si no puede ser para moveros
Que llegue ya mi mal a lo infinito,
¿qué más cierta señal que mis suspiros?

Soneto LXXXV (Juan Boscán)

Quien dice que'l ausencia causa olvido
merece ser de todos olvidado.
el verdadero y firme enamorado
está, cuando stá ausente, más perdido.

Abiva la memoria su sentido;
la soledad levanta su cuidado;
hallarse de su bien tan apartado
haze su desear más encendido.

No sanan las heridas en él dadas
aunque cese'l mirar que las causó,
si quedan en el alma confirmadas.

Que si uni'stá con muchas cuchilladas,
poruqe huya de quien l'acuchillo,
no por eso serán mejor curadas.

Soneto XXX (Francisco de Figueroa)

Las tres Gracias que tienen el poder
de dar gracia, saber y hermosura,
viendo sola ser voz sobre natura,
de envidia se vinieron a encender.

Ven que se van ellas a peder
si no se ataja tanta hermosura,
la Envidia llaman y hacen que, en figura
de Gracia, den desgracia a mi querer.

Así que, aunque Natura a ti te abona
en ir a las demás tan adelante,
en el aire, saber, gracia y postura,

más dura sois, señora, que un diamante
ymuy más brava sois que una leona,
y más hermosa sois que brava y dura.

Soneto LI (Francisco de Figueroa)

Hermosos ojos donde Amor se anida,
do sus saetas tiempla y donde enciende
su inmortal hacha en cuyos cercos tiende
la red do fue mi libertad prendida.

Si el piadoso licor de mi herida
podría curar, de vuestra luz descende,
y de veros o no, solo depende
el hilo de mi larga o corta vida,

y habiéndoos de dejar, ¡ah cielo airado!,
¡ah Fortuna, a mi bien siempre enemiga!
me escondo y voy de vos huyendo agora,

es porque del vivir proprio apartado
me alcance aquí la muerte y no se diga:
“Tirsi vivió de Fili ausence un hora”.

Soneto LXXIX (Francisco de Figueroa)

¡Oh espíritu sutil dulce y ardiente,
que sales de las dos vivas estrellas
más claras que la luna y muy más bellas
que el sol cuando colora el oriente!

Bien conozco tu fuerza y bien la siente
mi vista que se aclara en tus centellas,
mas no pueden pasar do suelen ellas
morar, que dentro está quien no consiente.

Aquella ajena sangre corrompida
que al corazón por estos ojos vino,
cuajada en torno d' el, el paso impide;

que si hallaras tú libre el camino
llegaras donde por mi mal se anida,
quien el alma del cuerpo me divide.

Soneto I, 3 (Francisco de la Torre)

Eterno mal y grato mal eterno,
a quien como contento dulce sigo,
capital y caríssimo enemigo,
quando más infernal más caro y tierno.

Si estoy metido en tu amoroso infierno,
sufriendo voluntario tu castigo,
¿por qué con el fingido nombre amigo
das efectos de daño sempiterno?

Mira la lumbre de mi claro cielo,
el amoroso, aunque semblante altiuo,
que no ay pecho de nieue que resista.

Siento luego abrasarme en viuo yelo,
y siento luego elarme en fuego viuo:
responden los efetos con la vista.

Soneto I, 11 (Francisco de la Torre)

El ídolo puríssimo que adoro,
deidad al mundo y en el cielo diosa,
ya condolida de la dolorosa
vida que passo, de contino en lloro;

el ébano, marfil, nieue, astro, oro,
la púrpura, coral, jacinto y rosa,
passando por mi vida deseosa,
de inuidia mata del Olimpo el coro.

Yo, que de la visión diuina y rara,
cual nunca vieron ojos soberanos,
a no dudar de su deydad aprendo,

si yerro en adorar su lumbre clara,
desengáñeme amor, que con humanos
ojos por bien mi solo engaño atiende.

Soneto I, 19 (Francisco de la Torre)

Títiro, triste, y solo, y apartado,
cielo cruel me tiene y me sustenta
de la más alta gloria, en la tormenta
más profunda que ha dado viento airado.

¡Ay del pastor absente y oluido
que a los dichosos sus trabajos cuenta!
¡Ay del pastor cuytado, que lamenta
dolor seguido de placer pasado!

Vos, que miráis el no turbado cielo,
y, puestos vuestros ojos en su lumbre,
passáis por el naufragio desta vida,

doleos y auisad de quien la cumbre
tuuó y agora le ha faltado el suelo
para llorar su perdición temida.

Soneto II, 4 (Francisco de la Torre)

Ay, no te alexes, Fili, ay, Fili, espera
el tu Damón[n], que más q[ue] a su ganado
te reuerencia y ama; y si el osado
curso prosigues, tiempla la carrera.

Ya no te sigo; Fili, la ligera
plante refrena, que el temor elado
de tu mal me detiene y tú el amado
Damón huyes cruel, qual cruda fiera.

Detén, Filis cruel, detén el passo;
no te ofenda la planta reguroso
cardo cruel de tierra no labrada.

Diziendo aquesto triste y doloroso,
esquiando la vida desdichada,
cayó Damón al Sol del campo raso.

Soneto II, 14 (Francisco de la Torre)

Títiro, voy por esta solitaria
senda siguiendo mi fortuna sola;
que como el cielo pudo leuantóla
de muy cleme[n]te y ma[n]sa en muy co[n]traria.

Voy tan co[n]fuso y mustio, q[ue] ordinaria-
mente me llaman y me gritan: ¡Ola.
que se despeña tu ganado, Iola!
Yo lloro y sigo mi fortuna varia.

Tal es la deuda que a mis ojos deuo,
que con menos pasión de la que passo
no pagaré la gloria que recibo.

¡Ay, yo la dexo y el aduerso caso
que se me da por enemigo nueuo,
sin ella quiere sustentarme viuo!

Soneto II, 23 (Francisco de la Torre)

La blanca nieue y la purpúrea rosa,
que no acaba su ser calor ni inuierno,
el Sol de aquellos ojos, puro, eterno,
donde el amor como en su ser reposa;

la belleza y la gracia milagrosa
que descubren del alma el bien interno,
la hermosura donde yo dicierno
que está escondida más diuina cosa;

los lazos de oro donde estoy atado,
el cielo puro donde tengo el mío,
la luz diuina que me tiene ciego;

el sossiego que loco me ha tornado,
el fuego ardiente que me tiene frío,
yesca me han hecho de inuisible fuego.

“Canto de Aónia” (Égloga I de Camões, vv. 398-440)

AÓNIA

Alma, y primero amor del alma mia,
espíritu dichoso, en cuya vida
la mía estuvo en cuanto Dios quería!

Sombra gentil de su prisión salida,
que del mundo á la patria te volviste,
donde fuiste engendrada y procedida!

Recibe allá este sacrificio triste
que te offrecen los ojos que te vieron;
si la memoria dellos no perdiste.

Que, pues los altos cielos permitieron,
que no te acompañase en tal jornada,
y para ornarse solo á ti quisieron;

nunca permitirán, que acompañada
de mí no sea esta memoria tuya,
que está de tus despojos adornada.

Ni dejarán, por más que el tiempo huya,
de estar en mí con sempiterno llanto,
hasta que vida y alma se destruya.

Mas tú, gentil espíritu, entretanto
que otros campos y flores vas pisando,
y otras zamponas oyes, y otro canto;

agora embevecido estés mirando
alla en el Empireo aquella Idea,
que el mundo enfrenta y rige con su mando;

agora te posuya Citherea
 en el tercer asiento, ó porque amaste,
 ó porque nueva amante allá te sea;

agora el sol te admire, si miraste
 como vá por los Signos, encendido,
 las tierras alumbrando que dejaste:

si en ver estos milagros no has perdido
 la memoria de mí, ó fué en tu mano
 no pasar por las aguas del olvido;

vuelve un poco los ojos á este llano,
 verás una, que á ti con triste lloro
 sobre este mármol sordo llama en vano.

Pero si entraren en los signos de oro
 lágrimas y gemidos amorosos,
 que muevan el supremo y santo coro;

la lumbre de tus ojos tan hermosos
 yo la veré muy presto: y podré verte;
 que á pesar de los hados enojosos
 también para los tristes hubo muerte.

“Pode um desejo inmenso” (Oda IV de Camões)

Pode um desejo imenso
 arder no peito tanto
 que à branda e a viva alma o fogo intenso
 lhe gaste as nódoas do terreno manto,
 e purifique em tanta alteza o espirito
 com olhos imortais
 que faz que leia mais do que vê escrito.

Que a flama que se acende
 alto tanto alumia
 que, se o nobre desejo ao bem se estende
 que nunca viu, a sente claro dia;
 e lá vê do que busca o natural,
 a graça, a viva cor,
 noutra espécie melhor que a corporal.

Pois vós, ó claro exemplo
 de viva fermosura,
 que de tão longe cá noto e contemplo
 n'alma, que este desejo sobe e apura:
 não creais que não vejo aquela imagem
 que as gentes nunca vêem,
 se de humanos não têm muita ventagem.

Que, se os olhos ausentes
 não vêem a compassada
 proporção, que das cores excelentes
 de pureza e vergonha é variada;
 da qual a Poesia, que cantou
 até aqui só pinturas,
 com mortais fermosuras igualou;

se não vêem os cabelos
 que o vulgo chama de ouro,
 e se não vêem os claros olhos belos,
 de quem cantam que são do Sol tesouro,
 e se não vêem do rosto as excelências,
 a quem dirão que deve
 rosa, cristal e neve as aparências;

vêem logo a graça pura,
 a luz alta e severa,
 que é raio da divina fermosura
 que n'alma imprime e fora reverbera,
 assi como cristal do Sol ferido,
 que por fora derrama
 a recebida flama, esclarecido.

E vêem a gravidade
 com a viva alegria,
 que misturada tem, de qualidade
 que ùa da outra nunca se desvia;
 nem deixa ùa de ser arreçada
 por leda e por suave,
 nem outra, por ser grave, muito amada.

E vêem do honesto siso
 os altos resplandores,
 temperados co doce e ledto riso,
 a cujo abrir abrem no campo as flores;
 as palavras discretas e suaves,
 das quais o movimento
 fará deter o vento e as altas aves;

dos olhos o virar,
 que torna tudo raso,
 do qual não sabe o engenho divisar
 se foi por artifício, ou feito acaso;
 da presença os meneios e a postura,
 o andar e o mover-se,
 donde pode aprender-se fermosura.

Aquele não sei que,
 que aspira não sei como,
 que, invisível saindo, a vista o vê,
 mas para o compreender não acha tomo;
 o qual toda a Toscana poesia,
 que mais Febo restaura,
 em Beatriz nem em Laura nunca via;

em vos a nossa idade,
 Senhora, o pode ver,
 se engenho e ciência e habilidade
 igual a fermosura vossa der,
 como eu vi no meu longo apartamento,
 qual em ausência a vejo.
 Tais asas dá o desejo ao pensamento!

Pois se o desejo afina
 ùa alma acesa tanto
 que por vós use as partes da divina,
 por vós levantarei não visto canto
 que o Bétis me ouça, e o Tibre me levante;
 que o nosso claro Tejo
 envolto um pouco vejo e dissonante.

O campo não o esmaltam
 flores, mas só abrolhos
 o fazem feio; e cuido que lhe faltam
 ouvidos para mim, para vós olhos.
 Mas faça o que quiser o vil costume;
 que o sol, que em vós está,
 na escuridão dará mais claro lume.

Fragmento de la égloga I (Garcilaso de la Vega, vv. 394-407)

Divina Elisa, pues agora el cielo
 con inmortales pies pisas y mides,
 y su mudanza ves, estando queda,
 ¿por qué de mí te olvidas y no pides
 que se apresure el tiempo en que este velo
 rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
 y en la tercera rueda,
 contigo mano a mano,
 busquemos otro llano,
 busquemos otros montes y otros ríos,
 otros valles floridos y sombríos,
 do descansar y siempre pueda verte
 ante los ojos míos,
 sin miedo y sobresalto de perderte?